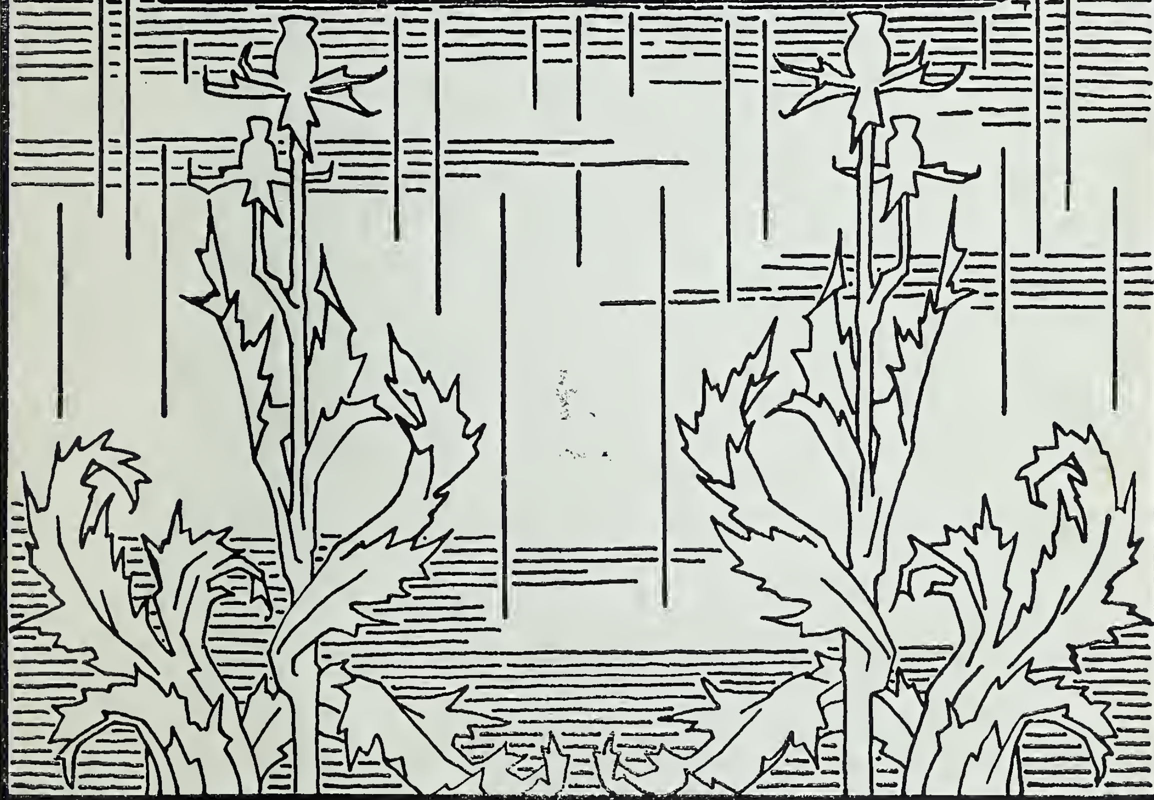
GUILLAUME CHARLIER

PAR

SANDER PIERRON



G. VAN OEST & C° EDITEURS.
BRUXELLES

GUILLAUME CHARLIER



IMPRIMERIE
J.-E. BUSCHMANN
ANVERS.



Genl Charlier

GUILLAUME CHARLIER

PAR

SANDER PIERRON

COLLECTION DES ARTISTES BELGES CONTEMPORAINS

BRUXELLES
LIBRAIRIE NATIONALE D'ART ET D'HISTOIRE
G. VAN OEST & Cie

—

1913

I

Les ouvrages d'ordre idéologique. — Une jeunesse laborieuse. — Obtention du prix de Rome et formation classique. Dérogation aux règles conventionnelles. — Première tentative d'art social. — Conception du nu et de l'habillé. — Le vrai, source d'originalité.

Comme la plupart des statuaires modernes originaux, Guillaume Charlier a d'humbles origines : Il a vécu son art avant de le créer. Si la qualité fondamentale de ses œuvres les plus significatives réside dans l'émotion, c'est parce que les longues années de sa jeunesse besogneuse lui apprirent à s'émouvoir de tous les spectacles de l'existence, et surtout des spectacles du labeur et de la douleur. « J'ai eu le don de souffrance et c'est ce qui m'a fait poète, » dit le skalde Jatgejr d'Ibsen. Le secret de la destinée de beaucoup d'artistes s'explique et s'éclaircit ainsi par la connaissance de leur commencement. Et il est logique que, né dans le peuple, grandi dans le peuple, touché par ses infortunes et édifié par son action, Guillaume Charlier, obéissant à un penchant fatal, se soit laissé aller à raconter le peuple à travers beaucoup d'ouvrages. Un homme s'adapte à son milieu comme une plante au sien; les artistes impersonnels sont ceux qui furent instables.

Pareil à un arbre de sûre et régulière croissance, l'art de Guillaume Charlier a enfoncé ses racines si profondément en ce sol où il a germé que c'est le suc de ce terrain

propice qui a toujours fourni à sa conception sa meilleure nourriture. Pauvres gens de la terre et de l'océan, ouvriers et marins, c'est en les reproduisant selon leur plasticité expressive et individuelle, en les représentant selon leur peine collective, qu'il a atteint à son plus haut niveau de sensibilité. Et il l'a fait sans jamais forcer son tempérament, en se contentant, quand il observait, de laisser monter en son esprit cette pitié et cette sympathie qu'a engendrées au fond de son cœur sa communion avec les obscures gens de la classe infortunée.

Son père appartenait à cette classe, puisqu'il était modeste conducteur de travaux; mais Charlier le connut peu : il mourut en 1870, au moment où le gamin, après avoir fréquenté les écoles primaires d'Ixelles, sa commune natale, et de Koekelberg, venait d'entrer, comme apprenti, chez un modeleur. Le soir, au modeste logis familial, il dessinait, il taillait de maladroites images; il avait senti naître en lui les premiers désirs de l'art en visitant l'atelier du frère d'un de ses condisciples; plusieurs fois il avait vu ce praticien habile tailler à sonores coups de marteau des blocs de carrare qu'il mettait au point d'après des esquisses originales que Charlier ne se lassait d'admirer, de détailler. Ce goût se développait chez le jeune garçon, quand il devint orphelin.

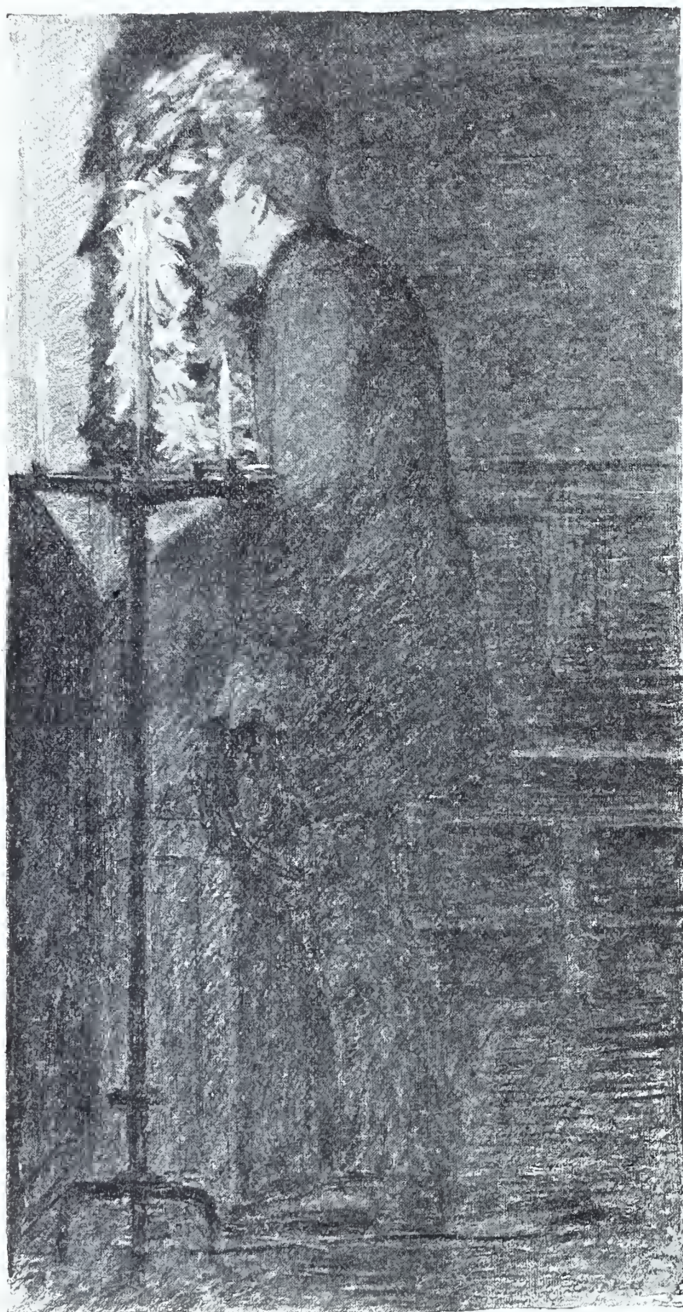
L'enfant avait quinze ans; il lui fallut contribuer désormais à faire vivre la maman et une demi-douzaine de frères et sœurs très jeunes. Pour gagner quelque argent, Charlier entra chez les frères Geefs, non pas comme élève, mais comme aide-praticien. Et le voici occupé tout le jour à dégrossir des monolithes de marbre ou de granit; certaines semaines il travaille à l'atelier, d'autres semaines,



Houilleuse (Plâtre) 1880.

en ville, à même la façade d'immeubles nouveaux, il aide à tailler dans le grès des motifs ornementaux et des figures. Quelques mois plus tard, au service d'un entrepreneur de sculpture moins officiel, le gamin, grimpé sur de hauts échafaudages dressés devant quelque station de chemin de fer, devait collaborer modestement mais courageusement à l'exécution des bas-reliefs de frontons allégoriques.

Quand chez Geefs les commandes s'espaçaient, tardaient à venir, Charlier pouvait travailler un peu pour lui, copiait tels fragments d'antiques, qu'il achevait le matin des dimanches où le patron l'autorisait à étudier dans l'atelier. Mais le jeune homme apprenait peu de chose, ce patron, c'est-à-dire l'aîné des frères Geefs, ayant absolument interdit à ses associés de corriger les morceaux de l'apprenti : il aurait marché trop vite et, capable d'obtenir ailleurs un salaire plus élevé, il n'eût point hésité à quitter une maison où son aide avait à présent son utilité... Pourtant Guillaume Charlier ne resta pas longtemps dans cette sorte de manufacture de statues que dirigeait le maître inégal auquel nous devons la puissante et vivante effigie du général Belliard. Bientôt il émigra chez Simonis, en qualité de compagnon praticien, chez Simonis où s'achevait alors l'exécution d'une reproduction en grès rouge des vigoureux lions de bronze flanquant la base de la Colonne du Congrès à Bruxelles. Ici, sans posséder plus de liberté, ni sans recevoir plus d'encouragement, le jeune ouvrier connut des conditions de développement esthétique plus favorables : la journée accomplie, il avait le droit de rester à l'atelier, où il apprenait à modeler, où il œuvrait pour lui, gauchement, mais avec un grand besoin d'apprendre.



Le Baisement de la Relique. Dessin.

Cette soif de connaissance a toujours été chez lui irrésistible : elle est restée dans l'âge mûr ardente comme dans sa jeunesse. Il n'est point homme plus curieux de toutes choses que Charlier, il n'en est point qui s'intéresse aussi constamment aux manifestations de la vie et de la nature et s'enivre si amplement, si ineffablement de leurs spectacles. Son adolescence fut intensément studieuse. Pour lui, les cours du soir à l'Académie de Bruxelles furent un délassement à sa peine quotidienne. Dans la classe de Simonis, dont le matin et l'après-midi il est l'ouvrier, il travaille enfin d'après le modèle vivant et analyse le jeu du corps humain ; infatigable, enivré par la joie de ses études, il ne perd pas un instant, et, lors d'un de ces concours que le bon directeur Portaels se plaisait à organiser entre les élèves des différents ateliers, afin de les stimuler et de susciter leur initiative, Guillaume Charlier obtient une prime de cent cinquante francs... Il avait interprété une scène du *Déluge* avec un certain sens de mouvement, mais, fidèle à la tradition, en versant dans ce classicisme étroit et aimable dont plus tard sa vision indépendante devait totalement le détacher : Un homme emporte dans ses bras sa compagne et gagne les hauteurs, espérant ainsi échapper aux étreintes du flot qui monte, qui monte. Or, il se fit qu'à l'exposition des travaux de fin d'année un amateur éclairé fut séduit par l'avenante plasticité de ce plâtre où son flair lui faisait découvrir les prémices d'un talent personnel : C'était Henri Van Cutsem. Il se fit présenter l'étudiant, lui acheta son groupe, qu'il fit exécuter dans la suite en bronze.

De ce jour date l'affection qui pendant un quart de siècle unit l'artiste et le mécène et que la mort seule

de celui-ci devait briser. Van Cutsem fut le seul mécène d'ailleurs, dans la haute signification du terme, dont puisse s'honorer la Belgique contemporaine ; car en s'intéressant à de nombreux talents jeunes, en contribuant à leur épanouissement il eut sur l'expression de notre école de peinture et de sculpture une influence considérable. Guillaume Charlier plus que tous autres connut le bienveillant et perspicace appui de cet homme au goût sûr, dont l'attention bientôt lui permettrait de se donner complètement à cet art auquel jusqu'alors il n'avait pu consacrer que de rares heures soustraites à son labeur de praticien... C'est avec le produit de la vente de ce *Déluge*, qui le porta, par une singulière ironie, sur les sommets de la quiétude où l'absence des préoccupations matérielles permet à l'artiste de réaliser le rêve de ses espérances, qu'il fut possible à Guillaume Charlier d'aller à Paris perfectionner son savoir. De 1880 à 1882 — et plus tard de 1884 à 1886 — il y fut presque constamment, complétant chez le bon maître Cavelier sa science de la statuaire. Il a gardé de ce passage à l'École des Beaux-Arts des qualités qui sont l'apanage séculaire de la sculpture française : l'harmonie des proportions, l'élégance des formes, le raffinement de l'exécution. C'est même en accentuant ce caractère latin, en y subordonnant trop son instinct racique qu'il lui arriverait dans la suite de dispenser parfois à ses ouvrages une grâce trop charmante, à sa technique une délicatesse maniérée dont, d'ailleurs, il saurait vite se corriger.

A la fin de cette année 1882, revenu à Bruxelles à l'atelier de Charles Van der Stappen, Guillaume Charlier participe au concours de Rome et, d'emblée, décroche le



Semeur du mal (Plâtre). Musée de Tournai. 1885.

Grand Prix. Du sujet imposé : *Les envoyés du Sénat devant Cinna,* il avait tiré une interprétation à la fois conventionnelle et neuve. Conventionnelle en ce sens qu'il a donné à l'ensemble de son bas-relief l'aspect habituel des œuvres de l'époque impériale : personnages glabres drapés dans de larges toges amplement plissées par les gestes un peu théâtraux; corps plutôt trapus quand on les compare à la grosseur des têtes. Neuve en ce sens que Charlier a complètement dégagé le champ que les artistes de la fin du premier siècle surchargeaient au point de produire une impression d'étouffement; et puis le groupement des sénateurs, à gauche, est d'une ordonnance si pittoresque, si naturelle, que chacune des figures, comme dans la réalité, est à un plan différent et ne rappelle nullement la monotonie dans la masse, que l'on déplore si souvent dans les ouvrages antiques auxquels le morceau de concours de Guillaume Charlier par beaucoup de traits s'apparente. Analysant dans *La Gazette* le résultat du concours de Rome, A.-J. Wauters pouvait écrire, pronostiquant l'avenir du jeune sculpteur : « C'est le bas-relief de M. Charlier, élève de l'Académie de Bruxelles, qui a été couronné, — à juste titre. L'œuvre n'est pas sans donner des promesses et possède en germe quelques-unes des qualités qui font l'artiste : simplicité, caractère, expression. »

Cette préoccupation de nouveauté qui animait déjà alors le jeune artiste démontre que ses excellentes études, au lieu de l'inféoder aux canons académiques, eurent tout de suite la vertu de le détacher des exigences rigoureuses qu'ils comportent; il sentait qu'en se conformant aux préceptes classiques il risquerait de ne jamais trouver une expression personnelle. Tout en se réjouissant d'avoir

pu beaucoup apprendre, de posséder une technique supérieure à celle de la plupart de ses contemporains — puisque la longue pratique du ciseau avait singulièrement assoupli et affermi sa main — il était convaincu que l'avenir promettait de récompenser l'artiste qui, au lieu de remonter les voies menant vers le passé, aurait l'audace de s'engager sur celle qui conduirait vers l'inconnu.

Déjà cette inquiétude lui avait inspiré deux ans avant l'obtention de son prix de Rome, un vrai geste de novateur, un de ces gestes qui, en reculant les limites d'un art, fixent par conséquent un jalon essentiel de son évolution. En 1880 Charlier avait débuté au Salon de Gand par une statue de *Houilleuse* qu'on regarda peu, parce que la statuaire sociale n'était point à la mode, mais qui, inspirée par l'observation directe, fut considérée cependant par certains artistes, désireux aussi de rompre les lisières, comme une audace en ces temps extrêmement sages et prudents. Vêtue de son léger costume de toile, qui épouse les formes de son corps jeune, la hiercheuse, la main gauche tenant la lampe, esquisse, avant de descendre dans la mine, un geste de ferveur : elle se signe. Et ce mouvement adorable, si justement rendu, s'accorde avec toute la grâce qui émane de cette statue de plâtre, qui n'a rien de la plasticité rude et de l'expression douloureuse et fataliste qui distingueraient plus tard les productions de la sculpture démocratique. Certes cette houilleuse est jolie, est aimable; elle n'a rien de pathétique et son image ne sert aucune cause humanitaire, elle n'a rien de déclamatoire ! Mais le fait de la choisir pour modèle beaucoup d'années avant que Constantin Meunier songeât à se faire le chantre de ses frères et de ses sœurs du pays noir n'atteste-t-il point



Souvenir (Bronze), 1889.

la curiosité de Guillaume Charlier et la sympathie instinctive, vierge de toute influence, née au cœur d'un statuaire de vingt-cinq ans pour une classe de travailleurs opprimés? Travailleurs dont l'héroïsme l'a ému avant tous les autres et que le développement colossal de l'industrie et les progrès du socialisme devaient de plus en plus conquérir à l'art par la force de leur beauté tragique et menaçante...

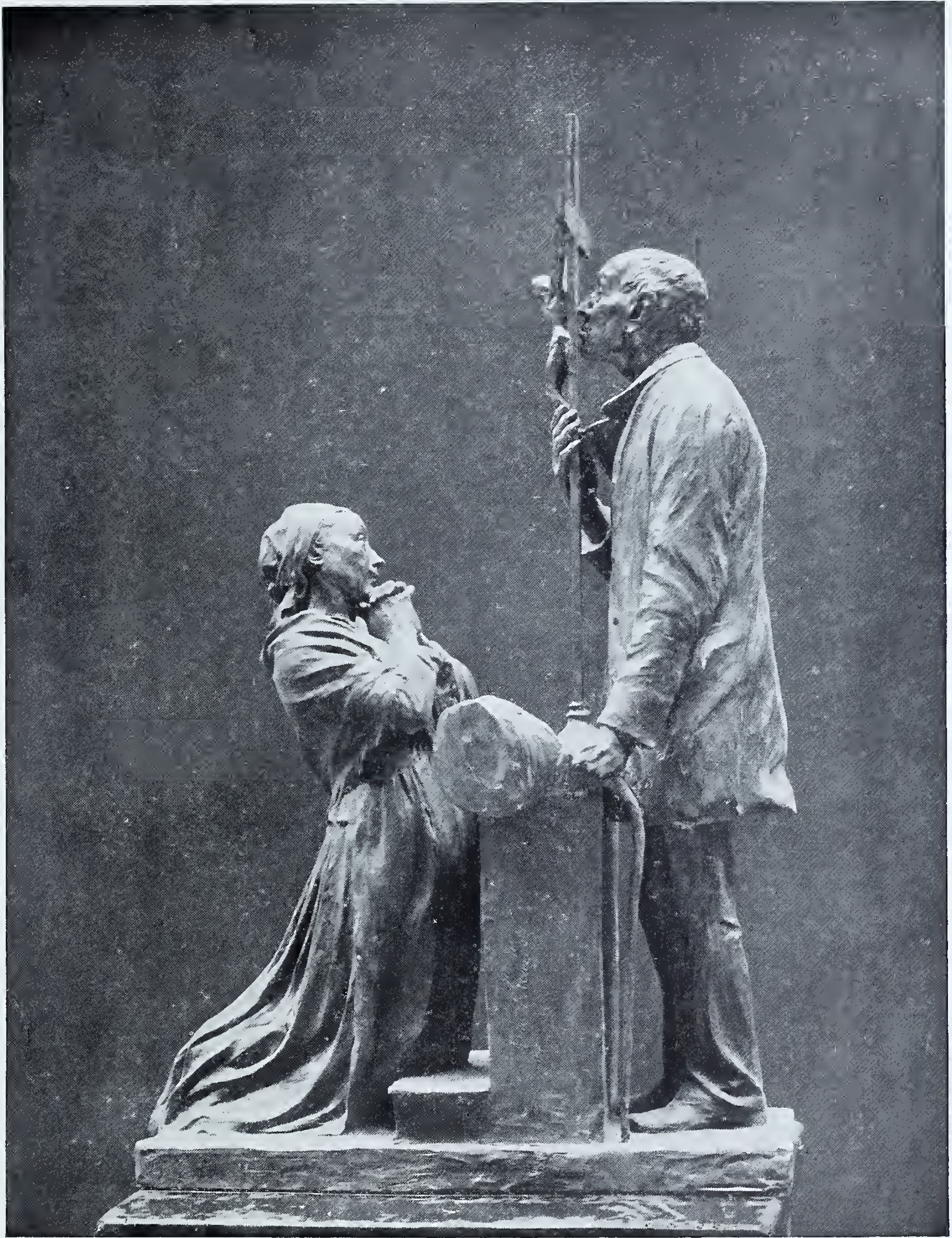
Beaucoup de sculpteurs ont été conquis à l'esthétique de Meunier : Guillaume Charlier n'est point entré dans l'orbe du maître ixellois : il l'avait précédé dans la voie sociale, il s'y était engagé quatre années avant lui ; en effet le *Marteleur* de Meunier, son premier morceau réaliste, ne parut qu'en 1884 ; et à cause de cette évolution indépendante, Charlier a su comprendre à sa manière, moins véhémente certes, mais différente et plus en tendresse, cet ouvrier auquel l'art a ouvert ses portes toutes grandes de par la volonté de quelques sculpteurs troublés et que le snobisme des foules, applaudissant au génie rédempteur de ces maîtres, a fait reconnaître comme l'égal des anciens dieux...

Cette œuvre de début de Guillaume Charlier est comme la première étincelle annonciatrice de sa personnalité future. Cet initial éclat précurseur d'une tendance naturaliste reste isolé, et ce n'est que plus tard que l'artiste reviendra à cette statuaire vécue et vraiment contemporaine dans son essence et dans son expression dont il venait de poser le principe. S'il s'écarte provisoirement de ce domaine de l'observation moderne où il s'était un instant engagé à la suite d'une impression rapportée du Borinage, c'est que la vie qui commence pour lui crée à son activité un autre milieu et d'autres conditions de travail : Au len-

demain du jour où il s'était écouté lui-même, il dut faire abstraction de toute ambition d'expression personnelle pour se replonger dans l'étude, et son succès au concours de Rome, en l'aiguillant sur le chemin de l'Italie, prolongea sa carrière d'étudiant...

Il part en 1883, demeure un mois à Rome et s'installe définitivement à Florence, ce qui ne l'empêchera point d'accomplir de fréquentes incursions dans la cité éternelle. C'est ici même qu'il modela le groupe de *Daphnis*, son premier envoi réglementaire de Rome. Le sentiment païen de l'antiquité s'y marie à l'élégance florentine de la forme. L'adorable berger sicilien, assis sur le rebord d'une stèle où se dresse le buste d'un faune couronné de pampres, penche la tête pensive et confidentielle vers le masque puissant et vibrant du héros auquel il demande son inspiration et dont il entoure le cou puissant de ses deux mains affectueuses. Le corps du poète bucolique a une sveltesse flexible, et si l'influence antique s'y fait sentir, c'est plus dans l'aspect du sujet, dans son parfum que dans sa réalisation positive, car les membres de ce nu possèdent une souplesse qui l'apparente plutôt aux figures de la Renaissance qu'à celles de l'époque gréco-romaine. Cette idée de l'association morale du dieu et de l'aède est exprimée avec clarté dans une composition qui a du rythme et de l'équilibre.

Pendant longtemps, Guillaume Charlier devait de préférence sacrifier à cette statuaire idéologique ; et même après son retour définitif dans sa patrie, il se laisserait parfois encore si vivement hanter par l'obsession d'un art abstrait qu'il ne pourrait résister à lui présenter de passagers hommages. A étudier chronologiquement l'œuvre du



La Croix (Bronze) 1893.

maître bruxellois, on rencontre ainsi parfois, non sans quelque surprise, des morceaux dont l'intention spéculative, dont la manifestation allégorique tranchent absolument sur la vérité des créations qui les précèdent ou qui les suivent. Il semble que cet artiste, qui songe et médite beaucoup, obéisse parfois à l'impérieuse nécessité de faire parler à ses héros de bronze ou de marbre un langage spécieux qu'il est le premier à s'interdire ensuite, attendu que nul plus que lui ne condamne la sculpture littéraire ou philosophique, qui a doté notre époque de tant de choses vides de sens et d'émotion...

C'est en se laissant entraîner dans le courant irrésistible de ses méditations que Guillaume Charlier modèlera un an et demi après son *Semeur du mal* du Musée de Tournai ; il était alors à Paris où le choléra qui sévissait en Italie l'avait contraint à fuir le fléau. Un homme vigoureux, beau et fort comme un pernicieux héros de la Bible, va d'une marche formidable et sûre... Ses poings serrent des serpents qui se tortillent et se mêlent et que, ivraie vivante et venimeuse devant inonder la terre, il répand dans les sillons qu'il arpente de son pas fatigué et pesant. Athlète au torse puissant et harmonieux, aux membres vigoureux et élastiques, c'est une espèce de personnage antique qui ajoute aux exploits d'Hercule une entreprise néfaste mais tout aussi impossible à prévenir, à empêcher. Ce Semeur du Mal a lui aussi son geste auguste, mais sa grandeur heureuse s'est muée en une majesté terrible qui prophétise des moissons abominables et empoisonnées. Quelle admirable connaissance de la machine humaine est inscrite dans cette statue à l'allure formidable, combien robustement, largement l'artiste l'a modelée !

Ce *Semeur du Mal* est un des rares nus que Guillaume Charlier ait produits. En général il n'est point partisan d'un genre dont les abondants sujets mythologiques ou allégoriques ont été tellement employés par les sculpteurs



Croquis pour le Semeur du Mal.

uniquement, exclusivement épris des subtilités de la forme dans la figure nue ; et à ce propos il m'exprimait un jour récent une sorte de credo dans une lettre qu'il m'adres-

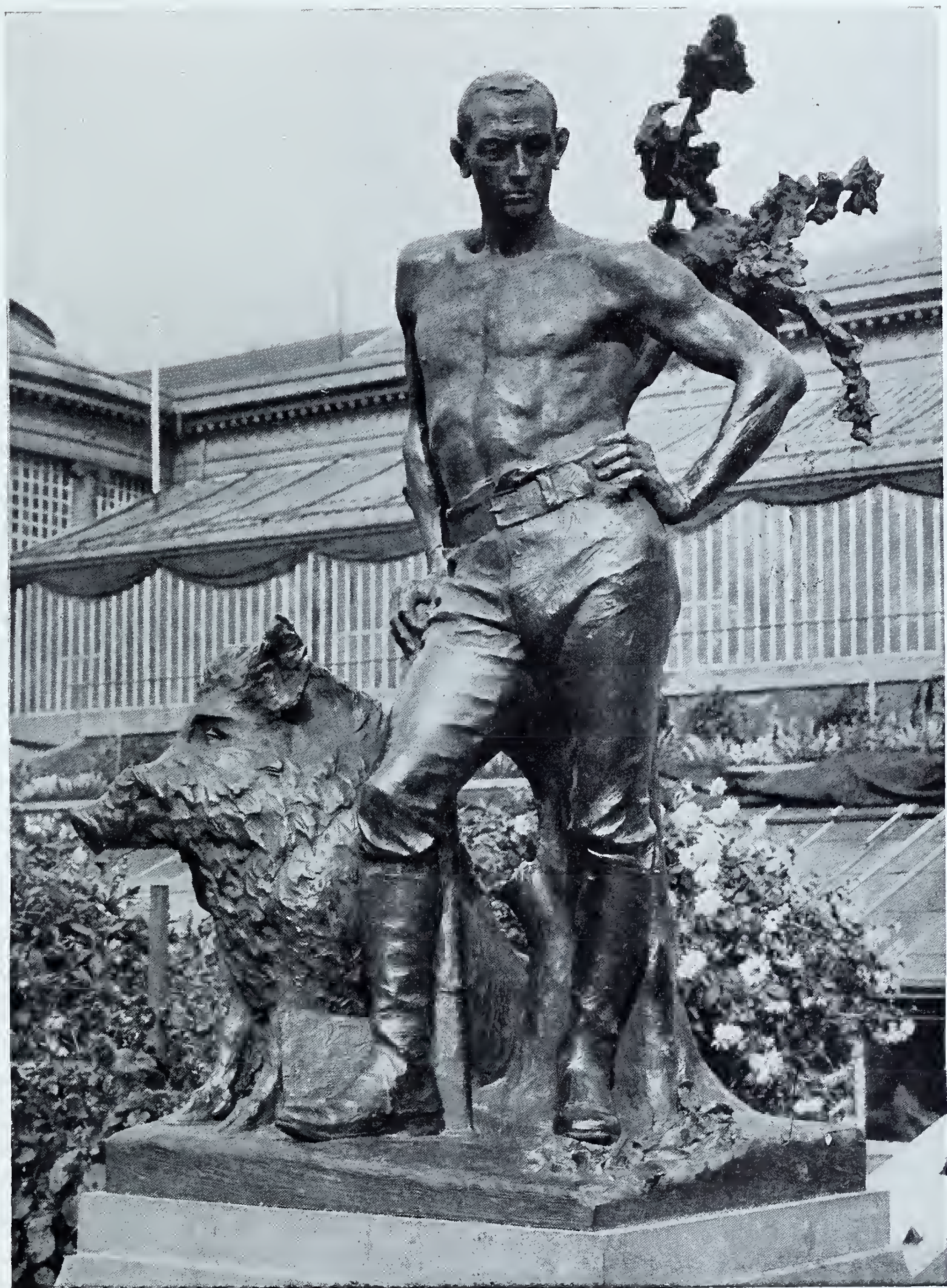
sait du Midi, où il passe d'habitude l'hiver. Il m'écrivait : « Ne crois-tu pas que cette recherche du nu cache un manque d'imagination et de sentiment ? C'est beaucoup plus facile d'exécuter le nu que de faire l'habillé, pour la bonne raison que ce dernier a besoin de dire autre chose qu'une forme ; l'exécution d'une forme a toujours plus d'attrait sur le public, qui n'a pas besoin de penser pour juger. N'en est-il pas de même d'une peinture ? Combien d'artistes ne résisteraient pas s'ils n'avaient une couleur intéressante ? C'est dommage; je pense cependant qu'il nous arrivera une réaction, mais pour le moment, à quelques exceptions près, il ne reste pas grand' chose lorsqu'on a dépouillé un salon de sculpture ; les mêmes choses reviennent perpétuellement sous une forme plus ou moins différente... »

Ce n'est pas à Charlier qu'il serait permis d'adresser le reproche de manquer de diversité d'expression. Ainsi, dans cette série d'œuvres idéologiques dont nous avons entrepris l'examen en ce chapitre, il a su varier constamment ses thèmes. En 1886, il taille dans le marbre un bas-relief du *Printemps* et un buste de *Gladiateur*, d'une sévérité un peu farouche où il sacrifie derechef à l'influence antique. De 1889 date le *Souvenir*, une figure d'Italienne à mi-corps, une figure rêveuse d'exilée, dont le corps a une attitude d'abandon qui s'accorde avec le désenchantement qui se lit dans les traits de l'héroïne ; la pensée de la malheureuse est entraînée au loin par la vision du bonheur perdu... Pour gagner son pain, la jeune Italienne est venue à l'étranger chercher de l'ouvrage : et elle rêve au pays, aux parents restés là-bas, aux amis que sans doute elle ne reverra plus... Ce morceau où la

vie sensible se marie avec la clarté du symbole est une des créations de jeunesse dont Charlier tira le plus d'honneur. Philippe Gille, quand le bronze parut au Salon de Paris, parmi un envoi que l'éminent critique français considérait comme de premier ordre, disait dans *le Figaro* toute son admiration pour cette « jeune femme à la tête énergique, fixant du regard le passé pour y apercevoir le fantôme des jours écoulés; il y a de la tristesse et aussi un peu de colère dans ce visage aux lignes fines et aux traits contractés. » Et Gustave Van Zype, qui ne prise point d'ordinaire ce qu'il appelle avec trop de système « le méticuleux réalisme » de Guillaume Charlier, déclarait de son côté que « ce simple *souvenir* qui semble n'être qu'une étude sans portée est une œuvre exquise de forme et d'expression... »


Croquis pour le bas-relief : Cimetière.

Trois années après Charlier signe le groupe en



Le Chêne (Bronze) Jardin Botanique de Bruxelles. 1895.

bronze : *La Croix,* qui orne à Berlin un des halls de l'agence Havas. Ce sont deux pèlerins d'âge mûr, qui simultanément communient dans la même foi : elle est agenouillée les mains jointes, le regard implorateur, devant le banc que domine l'image du Sauveur crucifié ; lui, debout en face de sa compagne, le front découvert, approche les lèvres du bas de cette croix de l'autre côté de laquelle est cloué le Fils de l'homme. Groupe simple et pathétique, symbole du sentiment chrétien et de sa grandeur simple dans le cœur des campagnards. Car ce qui ajoute à l'attrait de cette composition, c'est le réalisme des personnages, qui ont le vêtement d'humbles villageois d'aujourd'hui : L'homme est habillé d'un pantalon et d'une veste étriquée, il tient de la main gauche sa canne noueuse et sa casquette ; la femme porte une jupe aux amples plis, que recouvre en partie un tablier ; un châle drape son buste infléchi et un madras serre sa tête qu'elle redresse en élevant son regard vers le crucifix. Les visages de ces rustres ont une expression individuelle, la paix qui descend en leurs âmes apaise les traits dans l'austérité de la prière que Dieu exaucera. La facture des deux statues si bien associées par le sentiment est large, volontaire, et les corps, sous les étoffes, ont leur plasticité véridique.

D'ailleurs, n'était la portée dogmatique que l'artiste a voulu prêter à ses personnages, cette scène — que Guillaume Charlier, en compagnie de son ami et protecteur Henri Van Cutsem, avait observée un matin à Venise dans l'ancienne Scuola San Giorgio degli Schiavoni, tandis qu'ils regardaient les fresques de Carpaccio — pourrait être comprise dans le cycle des œuvres où il a

chanté en analyste aigu l'existence laborieuse des ouvriers et des marins, les péripéties de leur âpre lutte pour l'existence. L'idée ici, sans être subordonnée à la signification plastique, n'est pas essentielle et dominante : le pittoresque de la scène rendue frappe d'abord. Mais peut-être cette scène est-elle plus picturale que sculpturale : c'est le motif d'un tableau, et Guillaume Charlier semble le reconnaître lui-même par la manière dont il l'a traité en ronde bosse ; lui qui entend d'habitude si parfaitement la masse, il n'a donné à son groupe qu'un ensemble relativement cohérent : Il y a là des creux, des vides, une silhouette trop contournée qui ne justifie point les règles éternelles d'une statuaire basée en principe sur le bloc harmonieux.

Cette harmonie, cet équilibre, Charlier les a atteints avec plénitude dans son groupe en bronze : *le Chêne,* qui fait partie de la décoration monumentale du Jardin Botanique à Bruxelles : Un bûcheron vigoureux, adossé à la souche d'un chêne qu'il vient d'abattre, le torse découvert, s'appuie de la main gauche sur sa hache, à côté d'un sanglier accroupi. La certitude d'une force tranquille émane de cet homme et de cette bête qui se solidarisent un instant pour représenter la force physique dans toute sa brutalité, cette force qu'une puissance malicieuse peut détruire d'un seul coup, comme cette cognée qui vient de couper l'arbre à sa base. Sentiment éternel sous une forme moderne. C'est avec raison que le critique Max Sulzberger était tenté de voir en ce *Chêne* la meilleure des œuvres décoratives de notre admirable promenade publique.

D'ailleurs, le groupe entier est la copie directe de la nature ; ce n'est pas seulement pour le bûcheron que



Sotto la Madona (Plâtre) 1883.

Charlier prit un vigoureux modèle, mais aussi pour le fauve. En concevant son groupe, Charlier répugnait à l'idée de devoir traiter de chic son sanglier. Mais comment s'en procurer un ? L'acquisition n'est point de celles qu'on peut faire tous les jours... Charlier, au temps où il esquissait son œuvre, émettait un jour ces réflexions devant une aimable mondaine dont il exécutait le buste, quand elle lui dit à brûle-pourpoint : « — Je vous fournis le sanglier ! — Vivant ? — Vivant. — Où cela ? — Mais dans le Luxembourg ! Venez quand il vous plaira... » Le sculpteur se rendit bientôt à cette gracieuse invitation. Dès son arrivée on le mena devant une immense cage dans laquelle se démenait l'animal promis. Capturé en bas âge, il avait été apprivoisé, autant qu'il se peut d'une bête aussi farouche et aussi indocile; car, en grandissant, ses instincts sauvages avaient repris le dessus, et il montrait un affreux caractère, en dépit des soins et des cajoleries dont il était l'objet. Charlier put l'étudier à son aise et, quand il revint à Bruxelles, il se déclara enthousiasmé de son peu vulgaire modèle...

Deux ans plus tard, c'est-à-dire en 1897, Charlier, une fois encore séduit par les ressources plastiques des doctrines religieuses, exécute son *Saint Jean,* la délicieuse statuette en bronze du musée de Dresde; puis, exactement un lustre après, il tirera d'un thème qui l'avait inspiré autrefois une interprétation nouvelle : il crée son *Christ Consolateur,* Christ d'argent massif debout sur un piédestal et bénissant, comme d'un geste intérieur, un geste de ressuscité, deux femmes arrêtées devant lui. La fille, à la manière d'une Madeleine plus ineffable et plus excusable, est prosternée, les mains jointes, la tête inclinée sous les

cheveux défaits, au pied du calvaire; la mère, debout dans une attitude calme et résignée, les mains unies sur le ventre, lève son front vers Jésus et, d'un regard douloureux venu du fond des orbites caverneuses, intercède en faveur de la pécheresse... La bienveillance majesteuse du Christ, le calme confiant de la vieille femme, opposés à l'effarement de l'enfant qui a fauté, tout cela fait de ce groupe, dont les deux figures inférieures sont de marbre, une œuvre d'émotion très concentrée et d'un pathétique intime.

Tandis qu'il achevait cette composition, Charlier travaillait aussi à une *Idylle* de marbre, sorte de confiante conversation, comme on aurait dit autrefois, entre deux amants mythiques ayant pour tout vêtement le rempart de cette pudeur que leur platonisme persistant et leur candeur n'ont point encore effarouchée... Le maître s'est souvenu de son *Daphnis* florentin; et, de fait, cette fois c'est Daphnis et Chloé dans toute la pureté d'une communion qui est encore uniquement spirituelle, morale et qui laisse à leurs chairs vierges tout leur calme frissonnement.

On se rappelle la délicieuse pastorale de Longus et l'on assiste aux jeux naïfs des deux enfants qui ignorent encore l'amour, « disant Chloé que les cheveux de Daphnis ressemblaient aux grains de myrte, pour ce qu'ils étaient noirs; et Daphnis accomparant le visage de Chloé à une belle pomme, pour ce qu'il était blanc et vermeil. » Œuvre jolie, presque aimable, d'un modelé doux et enveloppant et que la facture châtiée et savante, les belles proportions, le relief étudié de mainte partie sauvent de l'anecdotisme gracieux auquel cet ouvrage de délassement confine.



La Prière Marbre, 1886. Musée Royal de Bruxelles.

Dans l'œuvre considérable de Guillaume Charlier, les productions que nous venons de décrire sont tout ce qui atteste l'action positive de l'influence idéale; il puisa toujours en lui-même assez de force pour résister aux tentations de l'académisme et aux séductions de l'ésotérisme. Il eut, nous l'avons vu, jusque dans ces années les plus récentes, quelques défaillances, il céda parfois à des sollicitations intérieures pour se laisser aller à vouloir revêtir une figure ou un groupe d'une signification strictement spéculative ou doctrinale. Mais dans les deux cas ce statuaire, à qui revient le méritant honneur d'avoir un des tout premiers puisé dans la vie populaire des interprétations plastiques, n'a-t-il pas agi avec certaine coquetterie, c'est-à-dire dans l'intention de prouver que plus que personne il a étudié les anciens et que plus que personne aussi il a senti la nécessité, après s'être familiarisé avec leur génie, de se soustraire à leur dangereux prestige et de conquérir une beauté moderne en étant de son temps et en regardant la nature? La nature, elle a été pour Guillaume Charlier la source de son individualité. Et Lucien Solvay a très justement écrit à propos du statuaire, il y a quelque vingt-quatre années dans *Caprice-Revue,* en s'occupant des œuvres les plus significatives, les plus symptomatiques de ses débuts, ces quelques lignes qui résument l'art de Charlier parce qu'elles établissent des règles dont le maître ne s'est point départi dans la suite : « Tout cela, dans la réalité, était apparu un jour à l'artiste ému; et l'artiste avait voulu revivre son émotion, reproduisant ce qu'il avait vu, simplement, naïvement et sincèrement ; et son âme d'artiste a suffi pour animer la terre et faire vibrer le marbre... »

Cette face particulièrement originale du talent de Guillaume Charlier est surtout nécessaire, indispensable à mettre en lumière, car en elle nous trouverons le sincère reflet de son tempérament, de cette sensibilité qui lui a toujours permis de démontrer que pour un artiste troublé il y a au delà du modèle positif des traits intangibles, nous entendons sa vie intime, sa pensée, son cœur, tout ce mélange de douleurs subies et de joies savourées, tout cet insaisissable qui se dégage des hommes et des choses quand on sait les regarder avec sympathie, avec une attention fraternelle, et qui se révèle à l'âme et aux yeux de l'observateur pénétrant dès qu'a surgi l'étincelle de la communion...



L'Aïeule (Plâtre) 1887.

II

Les ouvrages d'ordre sentimental. — Un des trois cycles de l'œuvre : L'interprétation de l'amour maternel. La physionomie puérile. — L'attrait des choses mélancoliques. Le prestige inspirateur des choses vécues. — Tendance picturale. — Modernité d'une expression d'art nouvelle : L'interprétation plastique des pauvres gens. La misère et la laideur transmuées en beauté. Vision pessimiste et travers du sentimentalisme. — Les qualités de métier. Gradation dans l'accent moral et dans l'harmonie des formes. — La place de cet art dans la statuaire contemporaine

Aux environs de Florence, lors de son premier séjour en Italie, Guillaume Charlier avait été attiré un matin par une scène touchante qui l'avait longtemps retenu et dont la hantise devait lui dicter une création qui serait le point de départ d'un des trois cycles essentiels qui se partagent son œuvre. Au pied d'une croix dominant un carrefour, une femme du peuple, amaigrie, fatiguée, était accroupie, le dos appuyé au bois de l'instrument de supplice. Elle dormait, toute pâle et paisible, et dans son sommeil elle posait la main sur l'épaule de son jeune fils, assis auprès d'elle, le front sur ses genoux. Une telle douceur triste, une telle résignation rêveuse émanaient de ces deux êtres rapprochés, que l'artiste troublé, tirant son carnet à croquis de sa poche, y fixa en quelques traits rapides l'image qui l'avait arrêté... Rentré à l'atelier, il fit des esquisses et modela finalement un groupe qu'il intitula *Sotto la Madona,* un groupe qui n'existe plus, car il fut détruit accidentellement pendant qu'on le convoyait vers la Belgique.

Plutôt que de reproduire exactement ce qu'il avait

vu, Charlier modifia la scène, ou tout au moins son couronnement : au lieu de dresser au-dessus de ses modèles un haut crucifix, il crut arriver à plus de cohésion plastique, à plus de concentration morale, en adossant ses deux héros contre un mur bas, sur le rebord duquel la tête alanguie de la pauvresse repose et que termine une niche abritant un de ces petits bas-reliefs de l'école des della Robbia où la Vierge auréolée serre contre elle son divin bambino ; rien de plus heureux dans cette œuvre que le rapprochement de la mère d'aujourd'hui, fatiguée par le labeur, protégeant son enfant, de cette mère éternelle souriant à son petit. Il y avait là une unité de sentiment réussie : la vie présente avec ses soucis matériels et sa souffrance physique, la vie présente placée sous l'égide de la mère du Sauveur... Unité aussi de forme, car les parties bien dépendantes constituaient un bloc sans trou et sans aspérités. Cet ouvrage, qui était plutôt une vaste ébauche, aux plans un peu abrupts, aux masses essentielles largement entendues, était le premier groupe exécuté par Guillaume Charlier en Italie; le jeune statuaire, âgé alors de 29 ans, avait fait presque un chef-d'œuvre. D'ailleurs, à l'ordre d'idées auquel cette création initiale appartient, le sculpteur devait être redevable de beaucoup de ses meilleures productions.

Ce groupe *Sotto la Madona* est en effet le premier en date de tout une série de réalisations à travers laquelle, à mesure que passeraient les années, le maître de plus en plus sûr de lui, de plus en plus accessible aux secrets de l'âme blessée ou affligée, devait célébrer l'amour maternel, l'amour filial, et symboliser le bonheur ou la détresse collective de la famille... Le cœur de Charlier a toujours



En prière. Dessin.

battu très fort pour les enfants et pour les infortunés qui ont également, et plus que tous autres, besoin d'appui et de tendresse. Lucien Solvay a dit de lui : « Il semble que les choses qui portent en elles une certaine mélancolie aient sollicité surtout l'inspiration de Charlier. C'est un sensitif. Il a quelque chose de la femme, une délicatesse, une commisération, un penchant vers les petits et vers les humbles, vers ceux qui peinent pour l'existence et dont les joies humaines ne troublent pas la robuste misère. Et il s'est dit qu'ils étaient bien dignes, aussi dignes que les autres, d'entrer dans le domaine de l'art, de cet art qui les a presque toujours exilés, la sculpture. »

Charlier, lui, ne leur mesure jamais la place dans ce domaine où fraternellement il les accueille. C'est toute son affection qu'il a mise dans sa *Prière,* exécutée en 1886, et dont le marbre est au Musée Royal de Bruxelles. L'idée première de ce groupe lui était venue à Frascati, dans une église dépourvue de sièges ; le hasard conduisit près de lui une jeune fille amenant avec elle dans le temple son petit frère, qu'elle agenouilla à son côté, pour le faire prier. Dans l'œuvre de Charlier, un garçonnet est accroupi devant sa sœur aînée à genoux, qui lui joint les mains pour l'*Ave Maria* du soir. Le geste protecteur de la jeune fille a une sévérité adorable, presque maternelle, et le visage du gamin qui baisse les yeux tandis qu'il prie a une délicieuse expression de candeur naïve. Cette œuvre fervente et ineffable démontre qu'un artiste inspiré sait tirer de la beauté des événements les plus familiers de la vie. Et si dans leur oraison mentale les deux parents chrétiens penchent le front vers le sol, leur verbe monte vers le ciel auquel ils songent... En cette œuvre, imprimait



Pauvresse berçant son enfant (Marbre) 1887.

le distingué académicien que nous citions tantôt, « l'exécution est d'accord avec le sentiment : tout est fin, exquis et délicat; c'est charmant, sans mièvrerie et sans affectation. » La croyance commune, comme l'affection, associe ici les deux êtres, l'un et l'autre nés de la même chair...

C'est surtout la douleur, la détresse qui solidariseront, rapprocheront étroitement les héros de Charlier dans les autres œuvres où il développera, en l'humanisant, le thème de l'amour maternel. En attendant, il étudie la physionomie puérile dans une série de bustes en bronze et en marbre, où il marque avec vigueur la franchise délurée d'un *gamin* ou d'un *jeune garçon,* qui ont le modelé plein et ferme et la distinction des portraits florentins, ou la finesse souriante d'une gracieuse *Lina*... Cette amitié qu'il voue aux enfants pousse Charlier à des audaces d'interprétation qui d'ailleurs lui réussissent; transposant dans la ronde bosse un motif jusqu'alors exclusivement pictural, il esquisse à touches souples et énergiques un *Massacre des Innocents* d'un mouvement vigoureux et d'une présentation pittoresque : Un soldat d'Hérode, athlétique et forcené, le buste nu, a arraché des bras de sa mère — qui se traîne suppliante aux pieds du misérable — l'enfant qu'il va tuer. Mais dès lors s'échelonnent sur une douzaine d'années les neuf ou dix compositions en ronde bosse où, reprenant son thème préféré, Guillaume Charlier dote notre art d'une expression nouvelle : celle de la douleur de la besogneuse, de la nécessiteuse mère de famille moderne qui s'inquiète du sort de la chair de sa chair.

On a toujours chanté la félicité maternelle; dans la statuaire des âges successifs la mère est à sa manière une madone qui caresse son petit; elle ne songe qu'à le regar-

der, qu'à l'aimer en le trouvant beau. La madone ne soupçonne, n'entrevoit pas la souffrance, le martyre, que connaîtra son fils. Son cœur bat en toute quiétude, elle est heureuse, le bambin lui sourit. Or, dans l'iconographie maternelle — nous ne considérons pas ici les nombreuses *Piétés* des vieux maîtres, qui sont d'intérêt surtout spirituel — à travers les temps la femme presque toujours regarde avec une joie sans nuage le fruit de ses entrailles; il semble que les sculpteurs d'autrefois n'aient point su concevoir le spectacle d'une mère en proie aux angoisses des difficultés matérielles qui vont choir sur elle et les siens; vivant dans un monde idéal, ils n'ont jamais supposé qu'une mère pût avoir faim, pût se lamenter d'être dans l'impossibilité de nourrir sa progéniture.

D'ailleurs, les artistes anciens ont-ils seulement su deviner la splendeur émouvante des spectacles effarants où leurs descendants modernes, vrais chantres de la vie positive, trouveraient la source d'une esthétique nouvelle! L'art, c'est la splendeur du vrai, selon la doctrine platonienne; les douloureuses vérités que Charlier a reproduites, il les a aussi embellies par la force de son attention apitoyée; il a apporté dans son action la simple conviction d'un apôtre. Il n'ignorait pas combien il lui faudrait lutter pour arriver sinon à imposer son esthétique, tout au moins à la faire admettre. Pendant tant de siècles la statuaire n'a poursuivi qu'un but : exprimer la vie et les croyances à travers une humanité idéale de formes et de sentiment; pendant des siècles la statuaire fut l'image du bonheur physique, de la force virile ou de la grâce féminine, et se plut à multiplier l'aspect des héros et des dieux, qui dispensent ce bonheur et ces vertus : on les



Inquiétude maternelle (Marbre) 1888.

transfigura en choisissant pour modèles les êtres les plus beaux. Et sans doute ce ne fut point Zeuxis seul qui, ne trouvant pas la contemporaine qui eût pu impeccablement lui poser une Hélène digne de la fable, mêla dans sa réalisation plastique les traits les plus purs de sept jolies filles d'Agrigente afin d'atteindre au type parfait de la séduction et de l'élégance... Tout l'art antique nous donne l'illusion que la détresse de l'homme n'a point existé jadis, ou tout au moins que l'art jugeait indigne de la célébrer et de la reproduire. Seule la statuaire égyptienne nous procure parfois l'impression de préoccupations sombres et effarantes; mais nous sommes encore loin de la pitié... Les êtres qui meurent sur les bas-reliefs ante-chrétiens ou que les statues nous montrent frappés sans merci par l'arme de l'ennemi rendent l'âme sans contracter les traits de leur visage ni raidir leurs muscles. On dirait qu'à la mort même l'artiste a voulu donner un masque avenant... Et jamais il n'a laissé deviner qu'approchait le terrible Faucheur, car ses victimes mêmes ne semblent pas le voir venir...

Phénomène curieux, c'est le contact de ceux qu'on appelait les barbares qui ouvrit la porte de l'art romain aux manifestations de la douleur physique et morale, et c'est le triomphe du christianisme que d'avoir plus tard conquis à la beauté plastique la représentation des affres de l'homme : il se chargea de démontrer que la soit-disant laideur peut se transmuer en splendeur, par le pouvoir magnifiant du génie, maître des arcanes d'une sorte d'alchimie éthique. Le *Gaulois mourant*, le *Gaulois se perçant de son glaive après avoir tué sa femme*, la *prétendue Thusnelda* sont les premiers avantages que prennent les

brutes du Nord sur les Romains qui les ont asservis. Les conquêtes d'ordre esthétique et moral préludent plusieurs centaines d'années à l'avance aux conquêtes politiques et positives. On avait si longtemps chanté la joie et la santé, la chair et les muscles, les dieux et les muses, les athlètes et les déesses, les grands hommes et les femmes vertueuses : on osa enfin marquer la douleur et les inquiétudes sur le visage des pauvres hommes, et même dans la face des pauvres bêtes inscrire l'effet de leurs ravages... Et toute cette vérité dont l'art s'inspirait enfin devait confronter la créature avec ses propres tristesses, avec ses propres angoisses, et lui inspirer la réflexion, la compassion, et partant la crainte chez celui qui n'avait jamais connu la misère ou l'infortune de traverser à son tour de cruelles épreuves. C'est là une des forces de l'art social moderne; en dressant partout l'image des humbles, il a développé dans le monde le sentiment de générosité, il a grandi le sentiment de solidarité. En faisant entrer le travailleur dans l'empire où autrefois ne pénétraient que les habitués du Parnasse, du cirque ou de l'Olympe, il a reculé les limites de la bonté. Et la réforme esthétique aide ainsi involontairement à préparer la réforme sociale ; la propagande par l'art est la plus sûre parce qu'elle opère par l'enchantement...

L'empire romain, on le voit, avait déjà eu ses sculpteurs de faits-divers, selon le terme désobligeant que les rigoureux idéalistes de ce temps emploient quand ils se font les détracteurs systématiques des artistes contemporains qui, rompant avec les traditions révolues, ont cru avec raison trouver dans le rendu de la vie domestique et laborieuse des thèmes d'inspiration inédits. Guillaume



Misère (Marbre) 1892.

Charlier est de cette phalange d'artistes attirés par le vrai quotidien et concret. Et puis, lui et les autres, ils ont de qui se réclamer : Donatello aima de traiter des sujets que l'art avait toujours méprisés et écartés de lui comme indignes de tenter un ciseau. Le réalisme de la Madeleine au baptistère de Florence n'est repoussant que pour ceux qui n'osent point regarder la misère; et son saint Jean-Baptiste presque nu, décharné, au corps rendu hâve et maigre par la pratique de l'ascétisme, n'est-il point pour nous troubler intensément? Le réalisme du maître florentin, en sa gravité sauvage et effarante, garde un naturel cependant émouvant ; il n'est jamais mélodramatique, car il sait toujours rester profondément, simplement humain.

Et n'est-ce point aussi un sentiment tendrement humain que Charlier est parvenu à mettre dans tous ses groupes d'inspiration domestique, tous ces groupes qu'il a pu concevoir sans quitter le foyer ? Voici son *Aïeule* et la *Pauvresse berçant son enfant*, deux œuvres datées de 1887. Dans le premier groupe la grand' mère assise serre contre son sein sa petite-fille en songeant qu'elle va recommencer auprès d'elle le rôle de bonté et de protection que la mère défunte n'a pu accomplir... Avec quelle délicieuse confiance la gamine appuie sa tête sur l'épaule de la vieille parente qui, au moment qu'elle allait gagner le chemin de la mort où les années lentement l'avaient poussée, s'efforcera maintenant de prolonger ses forces afin de guider ce petit être qui continue son sang. Et la désespérance concentrée dans les traits du visage amaigri par les douleurs et les privations s'adoucit à l'idée du nouveau devoir que le deuil impose à l'ancêtre.

Le second groupe, en marbre, est l'interprétation

d'une scène dont l'artiste avait été le témoin à la rue : une femme du peuple qui, tout en marchant, berçait son mioche dans ses bras. « Cette jeune mère, disait le critique bien connu Paul Schumann dans l'*Illustrirte Zeitung,* appartient aux meilleures œuvres de Charlier. Une forme serrée s'allie à une observation vive, et à la vérité s'ajoute également le grand style, aussi éloigné de la minutie que de la pose désagréable. A la façon dont la mère tient dans ses bras son enfant endormi, en le portant avec précaution et en marchant avec hâte, elle représente l'image du jeune amour maternel et de la grave tranquillité de la vie que les soucis n'ont pas épargnée. L'exécution large, sans détail exagéré, concourt à renforcer considérablement l'excellente impression générale. » Et le distingué écrivain ajoutait : « L'art de Charlier n'a pas la grandeur, la *monumentalité* de l'art d'un Constantin Meunier ; il penche plus vers le genre et est, dans son interprétation, plus tendre et plus aimable. Mais il ne dément en aucune manière la règle générale de



Croquis pour le groupe : Pauvresse berçant son enfant.

l'École belge : l'étude approfondie de la nature et le vif sentiment du caractère plastique. »

La plasticité de son groupe est en effet admirable, la forme en est à la fois robute et distinguée; la mère et l'enfant constituent un tout solide, cohérent et harmonieux qui répond victorieusement à ceux — de moins en moins nombreux d'ailleurs — qui, regrettant que la sculpture se soit intéressée à une classe nouvelle de gens, continuent à lui dénier le droit de trouver en cette classe réprouvée un élément d'art, comme l'imprimait le romancier français M.-C. Poinsot dans les *Portraits d'hier* à propos d'une étude consacrée à Constantin Meunier, Meunier à côté de qui il place Jef Lambeaux, Georges Minne et Guillaume Charlier. Bien qu'une certaine tristesse émane du visage de l'humble ménagère, cette tristesse qui est inhérente à la physionomie des prolétaires quand ils sont confrontés avec eux-mêmes et se laissent invinciblement aller à méditer sur leur vie servile, l'œuvre ne porte point l'empreinte de ce pessimisme qui marque nombre d'ouvrages subséquents de Charlier : Une sérénité émane de cette jeune *mater familiæ* dont l'existence débute et qui n'a point encore reçu le fatal lot de douleurs que dispensent les maladies et les privations et qui font vieillir si tôt le cœur des travailleurs et leur visage...

La psychologie par contre se fait amère dans le marbre : *Inquiétude maternelle*. L'enfant a grandi, la mère a connu toutes les angoisses; et elle va désormais concentrer tout son espoir dans le salut de ce petit être que le mal mine et que les dieux inexorables ont prédestiné dès le berceau à la souffrance qui, sans doute, abrégera cette vie chétive sur laquelle la mère se penche soucieuse et

interrogative. « Ce groupe, a raconté un biographe du maître, est né d'une scène vue sous un autre ciel, à Gênes, en 1886. Charlier se promenait dans la rue principale de la ville, quand il aperçut une pauvresse assise sur le seuil d'une maison. Sur ses genoux, la tête — cerclée d'un bandeau — d'un garçonnet couché près d'elle. Craintive et toute honteuse, la femme implorait une aumône, moins pour elle-même que pour l'enfant. Le petiot souffrait depuis longtemps : sa maladie avait épuisé les faibles ressources de la mère ; pourrait-elle continuer de le soigner ? Se trouverait-il quelque bon cœur pour l'aider dans sa détresse ? L'enfant, lui, s'abandonnait à la détresse maternelle ; il lui semblait qu'en blottissant sa pauvre petite tête dans le giron de sa mère, il allait trouver à ses misères un remède certain. Tel était, dans sa navrante simplicité, la scène qui impressionna Charlier et qui lui donna l'idée d'une œuvre nouvelle. Pour l'exécution il ne prit pas le premier modèle



Croquis pour le groupe : Pauvresse berçant son enfant.

de profession venu; il le chercha et rencontra dans la rue une femme dont l'expression convint au sujet. C'était un de ces êtres faibles que la vie a brisés; il y avait en elle une tristesse et une désolation immenses. Elle et son enfant posèrent... »

On le constate, l'unique source de l'art de Guillaume Charlier devient la vie elle-même. Il l'observe constamment et, dans les milieux populaires où l'accompagne sa bonne et pitoyable muse, il découvre des motifs d'inspiration là où ses prédécesseurs n'auraient rencontré que la négation du beau... Mais le beau est partout et l'image de la douleur, de la peine, pour un artiste qui sait les transfigurer, est plus troublante que l'image de la joie, et les corps que le travail ou la souffrance ont pétris ont une noblesse — nous l'appellerions volontiers, sans intention de paradoxe, la dramatique noblesse moderne — que seuls parviennent à saisir les peintres et les sculpteurs déterminés à conformer la physionomie de l'art moderne à la physionomie même de la vie moderne, sous tous ses aspects. C'est ainsi que Charlier se complaît de plus en plus dans ce réalisme parfois trop sentimental auquel il sacrifia pendant toute une époque de sa carrière. « Maintenant, a écrit Louis de Taye dans son livre : *les Artistes belges contemporains,* la pauvre femme maigre du peuple et sa fillette aux formes naissantes et ingrates le hantent pour ainsi dire uniquement. Le sentiment et la vérité nourrissent alors seuls son travail. Il observe l'ouvrier, il étudie les scènes de la rue, guette la sortie des églises ou l'entrée des hospices, des hôpitaux, des maisons de bienfaisance, bref on le trouve partout où la souffrance morale ou physique de la pauvre femme du prolétaire étale les

plaies de ses humbles misères. Et la scène trouvée, bien étudiée, il l'interprète en toute sincérité, sans aucun souci d'embellir ses modèles, mais en s'efforçant de les grandir par la force du sentiment, la pénétration de l'observation et l'éloquence muette de leur recueillement. Maintenant la beauté plastique, le prestige des belles formes et l'harmonie des membres d'une eurythmie impeccable ne le charment plus. Il habille au contraire ses modèles. Il nous les montre tels qu'ils sont et tels qu'ils se traînent dans la rue. Mais les haillons qui les couvrent, loin de les dégrader, les ennoblissent au contraire parce que, dans leur interprétation, il sait éviter toute sensation de matérialisme pur, toute idée de réalisme vulgaire, toute ligne banale, — en un mot tout ce qui ne contribue pas à accentuer l'émotion simple, mais pénétrante qu'il cherche à traduire. »

C'est dans ces conditions-là qu'il taille son marbre *Misère,* dont la conception naquit d'un des plus lointains souvenirs d'enfance du maître : c'est la scène dramatique d'une mère mourant devant sa fillette agenouillée. Au temps de sa prime adolescence, Charlier, alors enfant de chœur, quittait, l'hiver, au petit jour, le logis paternel pour aller aider le prêtre à dire les matines ; près de l'église un garçonnet courut à lui, confia que sa maman était très malade et qu'elle avait besoin d'aide... Le jeune thuriféraire suivit son petit voisin dans un logis misérable où il trouva une femme défaite et décharnée, presque agonisante, sur un grabat ; une gosse malingre se penchait au-dessus du visage de celle qui adressait à sa fillette ses derniers regards terrestres... L'enfant de chœur, à la fois ému et épouvanté par ce tableau pathétique, courut prévenir le curé... Longtemps la vision de cette scène indi-

cible le hanta ; quand il entra dans la carrière de l'art, sa vision ne le quitta point, et la force irrésistible d'un souvenir poignant le poussa à donner un jour une forme



Croquis de gamine.

tangible à une impression dont sa sensitive jeunesse était demeurée bouleversée...

Le groupe, quand il parut en 1892, fut très discuté et

très décrié. Mais n'est-ce point le fait des œuvres de valeur, des œuvres symptomatiques d'engendrer des controverses ! Et celle-ci était particulièrement audacieuse. Elle n'avait rien d'abstrait cependant ni d'obscur. « Le sentiment du groupe de M. Guillaume Charlier, écrivait Lucien Solvay dans son étude du Salon de Bruxelles de 1893, tient exclusivement de la terre ; le symbolisme n'a rien à y voir. C'est le drame de la douleur qu'a voulu interpréter ici l'artiste, et quelles que soient les réserves que l'on puisse faire sur le choix d'un pareil sujet, plus pictural que sculptural, n'ayant ni prétentions décoratives dans sa composition, ni portée « idéale » dans sa conception, il l'a fait avec simplicité et sincérité, sans tomber dans le sentimentalisme, qui était à redouter. »

Nous ne prétendons pas que, en exécutant son marbre, Guillaume Charlier ait touché le but qu'il se proposait, c'est-à-dire d'atteindre un langage synthétique et de résumer un « fait » éternel dans l'expression et dans l'attitude des deux êtres solidarisés par la douleur, l'un âgé conscient de sa fin, l'autre jeune inconscient presque du drame éternel auquel pour la première fois il est mêlé... A force de vouloir être exact, Charlier a versé ici dans un maniérisme qui diminue l'impression ; la facture trop minutieuse a bridé, semble-t-il, l'émotion même du sculpteur qui, emporté par son désir de rendre le groupe dans toute sa vérité précise, n'a point franchi les bornes d'un matérialisme étroit. Avec plus d'ampleur dans les formes, avec plus de liberté et moins de sécheresse dans la facture, avec une scrutation moins rigoureuse, moins accusée des traits abîmés par la souffrance, Guillaume Charlier aurait inscrit une émotion plus simplement



Anxiété (Marbre) 1896.

humaine, plus poignante donc, dans plus de style et dans plus de grandeur.

A présent c'est une production qui entre plutôt dans le domaine du sentimentalisme que dans celui de la sensibilité. Charlier a insuffisamment interprété, il s'est uniquement contenté de reproduire ce qu'il voyait, il est resté observateur objectif. Comme l'écrivait un jour Gustave Van Zype à propos d'une exposition de Charlier, dont il louait sans réserves le métier plein de ressources — ce métier qui indiffère fort les jeunes de ce temps, insuffisance technique dont leurs œuvres se ressentent lamentablement d'ailleurs — « il faut user du naturalisme en interprétant, il faut, en des vraisemblables rappelant la réalité, grandir la vie, donner à ses expressions un sens général ; pour cela il faut cette chose insaisissable qui transforme et magnifie et qui est l'art, qui fait exprimer plus dans un simple morceau que n'expriment des groupes laborieux... » De son côté Charles Tardieu imprimait dans *L'Indépendance Belge :* « *Misère !* Triste, oh ! très triste, naturellement, ce groupe grandeur nature, une vieille femme qui se meurt, une enfant qui pleure et prie, agenouillée à côté d'elle ; mais saisissant et dramatique sans contorsions. Pourquoi nous a-t-il fait penser au *Grisou* de Constantin Meunier ? Peut-être à cause de l'opposition que dessinent dans les deux œuvres la perpendiculaire et l'horizontale des figures groupées. Peut-être aussi cela tient-il au caractère poignant des sujets, interprétés par les deux artistes avec une égale intensité de sympathie, sinon avec la même force de style : M. Meunier plus grand, M. Charlier plus tendre. C'est égal, il faut un rude courage

pour aborder des motifs aussi poignants, et un désintéressement dont la noblesse ne saurait être trop louée ! »

Ainsi donc, l'esthétique de Guillaume Charlier était défendue ou combattue par des critiques également compétents et fameux. Mais pour mettre tout le monde d'accord, il eût suffi sans doute de rappeler un précédent de cette esthétique : c'est en se basant sur ses principes, nous l'avons dit, que travailla Donatello; que travailla aussi Houdon, particulièrement quand il taillait dans le marbre non pas seulement sa troublante effigie de Voltaire assis, appelée par d'aucuns « le cadavre ambulant » — dont le corps se devine émacié sous l'ample robe aux longs plis, dont le masque mince et malicieux brille d'une vie toujours intense — mais surtout quand il exécutait, après son célèbre *Ecorché,* la statue nue du patriarche de Ferney: statue restée à l'état de projet, de qui l'aspect famélique et l'anatomie sèche ne séduiraient guère ceux qui systématiquement oublieraient d'y voir de la vie, de la vie finissante et non magnifiée, non falsifiée, grâce au respect de la vérité effarante de ses formes en ruine... Cette esquisse-là, bien plus que l'œuvre définitive ornant le foyer du Théâtre Français, peut avoir inspiré à Alfred de Musset sa fameuse apostrophe :

Dors-tu content Voltaire, et ton hideux sourire
Voltige-t-il encore sur tes os décharnés !...

Si Charlier dans cette *Misère* décevante s'atteste plutôt inférieur à lui-même, il y montre cependant une fois de plus « comment au réel on peut joindre l'idéal, et à l'image du corps celle de l'esprit qui l'anime, » pour employer une belle définition de Louis Viardot.



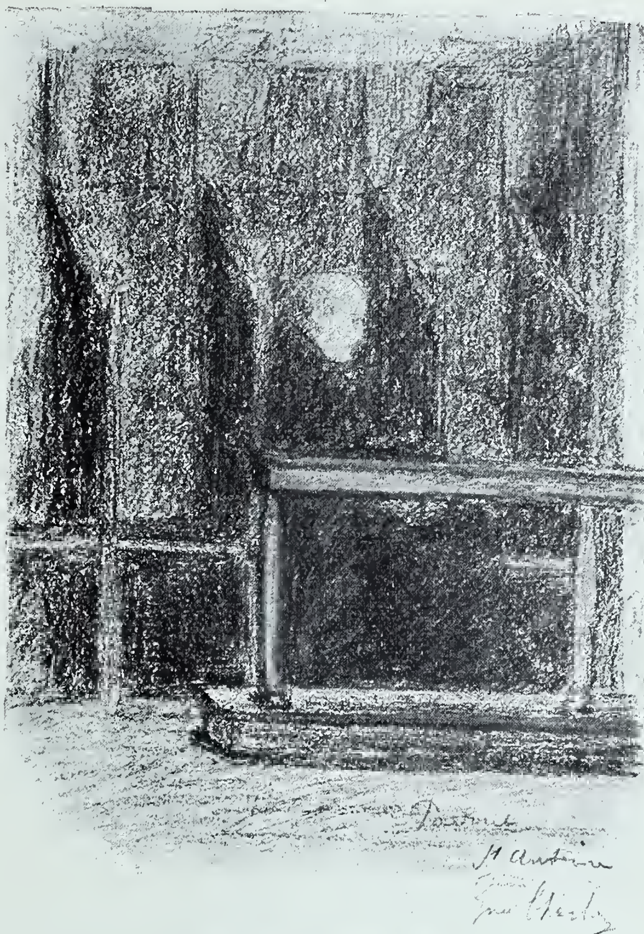
Sortie de l'église (Plâtre) 1897.

En 1893 Guillaume Charlier, dans un autre marbre d'une masse que nous qualifierions volontiers de tout à fait perpendiculaire, confirme ces principes d'une statuaire douloureusement réaliste; c'est un *Aveugle,* drapé dans un caban ; immobilisé, presque hiératique, il fléchit la tête sous son capuchon qui ajoute un peu d'ombre à la nuit de ses yeux ; un gamin pieds nus, debout devant lui, la casquette à la main, très tristement sollicite l'aumône en faveur du malheureux, en attendant le moment de le reguider vers son logis. Morceau trop anecdotique et qui, ne pouvant viser à l'expression ample, appartient à la sculpture de genre. Nous serions tenté d'étendre ces considérations à *La sortie de l'église,* vaste composition en haut relief datée de 1897 et où le maître a réuni les membres de deux familles éprouvées : Un père phtisique franchit le portail, en portant sur le bras son fils infirme et fiévreux. Sur le premier degré dont il va descendre une femme âgée, loqueteuse, est assise, la main droite ouverte pour l'aumône, la main gauche serrant un chapelet; une fillette agenouillée près d'elle s'appuie à son bras et regarde comme apitoyée le spectacle qui la domine. Dans ce vaste ouvrage aussi les figures sont moins unies par la forme que par le sentiment; une égale détresse plonge les quatre misérables dans une même désespérance. Au point de vue purement plastique on regrettera que ce groupe soit un peu troué et que, dépourvu de positive cohésion, il disperse son intérêt ; il semble que l'on se trouve en présence de deux groupes que l'artiste aurait eu la fantaisie de rapprocher, sinon de souder, parce qu'ils tiraient leur émotion d'un même commencement : La femme et la fillette constituent un tout, comme

l'homme et le gamin en constituent un autre, et le cadre religieux qu'évoque le fragment d'architecture où se découpe la silhouette des personnages ne fait qu'accentuer cette sorte de stratagème auquel Charlier a eu recours pour donner à son œuvre un aspect d'homogénéité. D'ailleurs, l'artiste le confesse lui-même : son œuvre est la conséquence de deux impressions qu'il a désiré fondre en une réalisation unique ; le groupe de l'homme et de l'enfant répond à une scène qu'il avait observée à la porte d'un hôpital ; celui de la vieille femme et de la fillette à une scène vue sur le parvis d'une église. En imagination il rapprocha les deux groupes en un seul spectacle qui, dans l'esquisse par exemple, où la fillette est debout et sert de trait d'union entre les deux parties, les associe plastiquement, possède une harmonie que le maître n'a point su conserver à son travail définitif.

Ces réserves que nous formulons ici, notre éminent prédécesseur à *l'Indépendance Belge* les avait exprimées longtemps avant nous. Voici en effet ce que Charles Tardieu écrivait de la *Sortie de l'église* dans un article consacré à un groupe d'œuvres de Guillaume Charlier : « Misère morale et misère physique sont ici rapprochées par un effet qui ne manque ni de grandeur ni d'émotion. On en pourra discuter la mise en scène : le rôle considérable donné à ce vantail de porte, lequel sans doute fait valoir les figures posées devant lui, mais dont l'intervention à cette place n'est guère plastique; la vulgarité des traits de l'une des pauvresses, choisie, ainsi, assurément, pour servir de repoussoir à la distinction du groupe opposé formé par les deux malades; enfin, le quelque chose d'éparpillé de l'ensemble qu'on scinderait trop aisément

en deux, voire en trois parties, et dont la ligne initiale s'écarte délibérément de toutes les lois ponctuelles de la technique statuaire. Il n'en reste pas moins que ceci est



Coin d'église à Palerne. Croquis.

une œuvre remarquable, convaincue, personnelle, scrupuleusement étudiée et rendue : le visage de l'homme, émacié et pur, touché de ce rayon que met la souffrance au front des mourants, les mains effilées, diaphanes, transparentes;

les mains et les jambes du petit fiévreux sont de bons, d'excellents morceaux de sculpture. »

Cette composition convenait mieux sans doute à un tableau. Lucien Solvay l'a justement remarqué quand il dit : « La *Sortie de l'église,* qui semble un Charles de Groux en pierre, est comme le couronnement, l'effort suprême vers une note d'art dont on peut discuter ou ne pas aimer la tendance, mais impressionnante à coup sûr, et d'une absolue probité. » Paul Schumann aussi, dans l'*Illustrirte Zeitung,* a constaté que « c'est un tableau de mœurs. » Tout en déplorant qu'il soit « mélodramatique par son sujet, » l'essayiste allemand constate fort judicieusement que « le style se rapproche des antiques groupes de frontispice, par suite de l'arrière-plan que constitue un portail d'église. » Fernand Khnopff, s'occupant des controverses auxquelles avait donné lieu parmi les critiques et dans le public l'apparition du naturaliste groupe de Charlier, résumait l'opinion générale en disant dans le *Studio* : « Malgré toutes ces divergences d'appréciation, il n'en reste pas moins que c'est une œuvre de haute personnalité, pensée et exécutée avec le plus grand soin, *thought and executed with the most scrupulous care.* »

Cette œuvre énorme et inégale, quand on la décompose, nous offre des parties remarquables ; ainsi le marbre où Charlier, sous le titre de : *Sollicitude,* a reproduit, en l'isolant, le groupe du père et de l'enfant, est une œuvre dont le sentiment contenu émane d'une masse sobrement équilibrée. Ce groupe-là ajoute une belle page, une page sans nul effort déclamatoire, au livre ému, au livre de marbre et de bronze que Guillaume Charlier a dédié à la gloire des pauvres gens... Une autre page, d'un charme



Douleur maternelle (Plâtre) 1899.

plus enveloppant, est cette femme à mi-corps, cette veuve qui serre contre son sein, avec une adoration ineffable et jalouse, l'enfantelet aux yeux vifs et un peu effarés qui reste l'unique objet de son affection et toute sa raison de vivre. Les yeux grands ouverts du bébé opposés aux paupières baissées de la mère qui, en caressant son petit, évoque en elle-même l'image de l'époux, qui en mourant a fait s'évanouir toute la joie du foyer; le modelé onctueux, fervent des chairs délicatement frissonnantes; le geste de protection de la femme posant sa main épaisse de travailleuse sur l'épaule nue de l'enfant; le geste instinctif du gosse qui saisit, pour mieux se blottir contre le cœur de celle qui lui donna le jour, le bord de la mante qui drape son buste et encadre son visage creusé par une calme douleur résignée; la noble ligne que décrit ce groupe, l'harmonie des reliefs, et enfin ce charme, ce parfum affectueux qui se dégage du marbre et l'enveloppe dans une atmosphère d'inexprimable tendresse, tout cela en fait un morceau supérieurement humain dont toute lourdeur matérielle est exclue.

Mais voici, complétant, développant ce thème de la détresse féminine, un pur chef-d'œuvre, cette *Douleur maternelle,* si vécue, si éloquente, si impressionnante qu'elle fit sensation quand elle parut au salon de Paris (Société Nationale). La meilleure preuve de l'expression profonde de ce groupe, qui résume tout le drame du deuil maternel, c'est l'empressement qu'on mit à l'imiter, à le démarquer... Et des statuaires notoires, Théodore Rivière, pour ne citer qu'un exemple, s'en inspirèrent directement. Les *Deux douleurs* de ce maître français sont des sœurs plastiques évidentes des trois héroïnes du maître belge. C'est

encore dans une impression personnellement ressentie qu'il faut rechercher le principe de cette composition troublante ; elle interprète fidèlement une scène dont Guillaume Charlier avait été le témoin aux funérailles de la sœur d'un de ses amis de jeunesse.

Georges Verdavainne a décrit ainsi le groupe : « Trois femmes portant la mante flamande reviennent du cimetière : au centre, la mère infortunée qui a perdu son enfant. Tandis que son bras droit se rattache à l'une de ses compagnes, elle laisse aller sa pauvre tête désespérée sur la poitrine de l'autre. Le mouvement indique bien l'accablement, le mal irréparable, le cœur brisé pour toujours... L'une des deux femmes trahit dans ses traits, d'une réelle noblesse sculpturale, une compassion profonde ; elle est mère aussi, elle comprend la douleur de sa compagne. L'autre, plus jeune, est moins attendrie et songe plus à elle-même qu'aux douleurs amies. Le groupe forme un ensemble d'un réalisme saisissant, et les figures, surtout celle de gauche, sont hiératiques, d'une grandeur et d'une simplicité de lignes comme les gothiques et les primitifs les aimaient. » Observation fort juste ; les trois héroïnes font en effet songer aux saintes femmes que les vieux imagiers flamands ont réunies dans leurs merveilleux et pathétiques retables au pied de la Croix ou au bord du tombeau du Christ... Le mariage de sentiment entre celle qui pleure et celles qui tentent de consoler est absolue ; et ici ce n'est point seulement l'association morale, spirituelle qui est atteinte ; l'association plastique ne le lui cède en rien. L'œuvre est une, tout se tient, se balance, s'accorde en un rythme grave comme la pensée même, associée, des trois malheureuses dont l'une a été précipitée au fond



Résignation (Plâtre) 1904.

de cette douleur dont les autres à leur tour sonderont l'abîme, car la tragédie dont elles ne sont maintenant que les comparses émues mettra aussi un jour prochain, sur leur visage, son masque de douleur ; n'est-ce point l'aboutissement fatal de celle à qui la nature a départi le sacré, éternel et inéluctable devoir d'enfanter ?

Arsène Alexandre, se faisant l'écho de l'admiration unanime que l'œuvre de Guillaume Charlier avait produite dans les milieux artistiques de Paris, disait d'elle dans *le Figaro,* quand elle figura au salon du Champ de Mars en 1899, que le maître belge y avait « observé et rendu de la façon la plus vraie et la plus touchante la douleur d'une femme que deux autres femmes consolent. » Charles Saunier, dans *la Revue blanche,* était encore plus enthousiaste. Il écrivait : « La *Douleur maternelle* est d'une belle inspiration. Ce groupe sera à sa place n'importe où, et à côté des plus belles choses, sur une place publique, sous des arbres, contre une cathédrale. »

Mais voici l'acte suprême du drame féminin. Guillaume Charlier, qui a suivi la mère sur le chemin de son calvaire, nous évoque sa dernière station. Ce n'est plus une composition à plusieurs personnages, ce n'est même plus un groupe, c'est une seule figure assise, qu'il intitule : *Résignation.* La mère a perdu son enfant, elle a perdu l'enfant de son enfant, la Providence impitoyable en a fait une sorte d'orpheline à rebours... C'est l'image même non de la douleur, mais de la mansuétude : Cette aïeule a tant pleuré que la source de ses larmes s'est tarie ; elle a tant souffert que sa chair, trop bouleversée dans la tempête, ne vibre plus dans l'accalmie de la résignation ; elle a tant appelé la mort qu'elle lui pardonne de ne pas

l'avoir emportée dans le royaume des ombres, et si elle est anxieuse, c'est plutôt en se préoccupant du salut de l'âme de tous ceux qu'elle a perdus que de sa propre destinée; elle ne connaît plus le sens de la destinée depuis que la vanité de tout s'est imposée à son esprit et a meurtri son cœur vieilli et qui ne peut plus souffrir... N'a-t-elle pas bu jusqu'à la lie la coupe des désillusions? et, n'ayant plus de raison de joies, elle n'a plus de raisons de douleurs...

Figure austère et massive, statue fatale de la Femme qui a purgé toutes les déceptions et se plonge en elle-même en attendant de suivre au néant tout ce qui est issu d'elle et ne la prolongera pas dans ce monde... Œuvre noblement, grandement humaine de qui l'expression morale surgit dès qu'on l'a vue, preuve de la vérité qui a inspiré au maître cette sobre et silencieuse effigie digne des plus parlants ouvrages du passé. C'est, dans la haute acception du mot, une œuvre monumentale, et Guillaume Charlier, sans abdiquer de sa science parfaite, de sa nette connaissance de la forme, a réalisé cette sévère et prenante image selon les larges plans essentiels, selon cette facture colorée qu'il avait adoptée et conserverait dans la série de ses interprétations de la vie maritime; la réalisation évolutive de cette série-ci irait de concert avec la réalisation de ce cycle de la douleur domestique que nous venons d'étudier et que l'anxieuse figure de l'ancêtre domine de toute la grandeur émouvante et réfléchie de sa plasticité synthétique, drapée, comme le disait Philippe Gille, dans «l'âpre poésie des longues années» d'infortune et d'inquiétude...

Un critique espagnol qui a analysé l'art de Guillaume



Porteur d'eau palermitain (Marbre) 1892.

Charlier avec une compréhension aussi pénétrante que sympathique et persuasive, A. Garcia Llansó, a dit, en s'occupant de cette dernière statue, que notre compatriote « donne à ses créations une intensité d'expression dans la souffrance qui prodigue des consolations et allège les douleurs. » C'est même ici la place, nous semble-t-il, de traduire les considérations générales dont cet écrivain de talent faisait précéder une étude qu'il consacrait, en 1901, au statuaire dans la *Ilustracion artistica* de Barcelone : « Comme la peinture, la sculpture moderne a dû se transformer successivement pour effectuer son évolution, et arriver à imposer ses nouvelles conceptions artistiques; sa mission, son objectif sont aujourd'hui parfaitement définis, sans doute, et l'artiste fixé sur son action ne peut oublier l'époque où il vit : il doit à la société le tribut qui lui correspond. Les tendances internationales l'obligent à être plus qu'un habile exécutant. Il est nécessaire en effet qu'il unisse la conception, l'effort intellectuel aux règles, aux modes, à la technique; car l'écrivain, par exemple, peut faire usage de figures de rhétorique pour exprimer le milieu dans lequel il vit, afin d'élever l'esprit de ses concitoyens en fustigeant les vices, les travers au moyen de tableaux sociaux, sans abandonner pour cela le vaste champ que l'art lui offre, quelle que soit la sphère de son activité. La Belgique, ancien berceau d'une glorieuse école, est aujourd'hui digne d'être louée pour l'effort de ses artistes ; elle ne pouvait rester stationnaire... Parmi eux figure au premier rang Guillaume Charlier, jeune artiste de grand mérite à qui l'on doit en grande partie l'évolution opérée dans l'art sculptural flamand... Charlier a abandonné les sujets antiques et, pareil aux peintres de

genre et de mœurs, il modèle et sculpte ce qui l'entoure et l'impressionne, aimant à représenter les types et les scènes de sentiment qui, en révélant les douleurs et les souffrances, imposent aussi la nécessité de prodiguer des secours et des consolations. C'est un artiste-apôtre, un artiste-sociologue dans le bon sens du mot qui marie son indiscutable maîtrise à la manifestation d'une tendance à la fois esthétique et psychologique... »

Cette psychologie est, nous l'avons vu, amère et assez décevante. Il n'est point d'art qui dégage une si grande tristesse que le groupe d'ouvrages que nous avons passé en revue dans ce chapitre; il en émane un pessimisme sombre, où l'on essaie en vain de découvrir le trait d'un rayon lumineux. On pourrait croire que tous ces êtres éprouvés, ballottés par l'orage, par la tempête de l'existence, ont été jetés sur les rives mélancoliques du pays des déceptions. Pourtant, tant d'épreuves n'ont point émoussé leur bonté ni entamé leur croyance : ils conservent la Foi et la Charité. Mais, contrairement aux doctrines de certain système philosophique qui sacrifie ces deux vertus théologales à la puissance d'une troisième, pour ces victimes l'Espérance est morte... Cependant ce cycle de créations sur lesquelles est comme jeté un insaisissable crêpe de deuil n'est qu'un fragment de l'œuvre totale de Charlier, n'est qu'une face de son expression personnelle : Il répond, ce cycle, à un état de son âme qui, selon les circonstances et selon la force du passé, s'est répété parfois le long de la carrière du maître. Ce groupe d'œuvres que nous avons analysées ne concorde donc qu'incomplètement au tempérament d'un artiste qui, s'il se laisse séduire par les spectacles douloureux et désen-



Coup de collier (Granit de Sprimont) 1909.

chanteurs de la nature et de la vie, est capable aussi de profondément jouir des joies qu'elles offrent à l'homme et, après avoir marché dans le soir, sait aller vers toute la lumière du jour...

III

Les ouvrages d'ordre social : Le labeur contemporain ; porteur d'eau et carriers. Beauté plastique de la classe ouvrière. — Le spectacle des infirmités humaines : Les aveugles. Réalisation synthétique de la vision et portée morale de l'œuvre — L'interprétation sympathique du travail et de l'infortune.

Nous avons vu que Guillaume Charlier avait été un des tout premiers, en Belgique, à faire de la sculpture sociale. Dès 1880, à l'âge de 26 ans, il sculptait cette *Houilleuse,* certes aimable mais déjà symptomatique, avec laquelle, l'ayant envoyée au salon Triennal de Gand, il prit contact avec le public. Avant beaucoup d'autres, ayant ressenti ce que M.-C. Poinsot appelle très justement « le frisson démocratique, » il fut de ceux qui, amants de la vérité, « se spécialisèrent dans la glorification d'un élément moderne, au premier plan surgi : le travail. » Tout un temps ses interprétations du travail conservèrent un sens général, ou bien allégorique, ou bien ethnographique. La petite statue en bronze du *Meunier* qui orne un des piliers de la grille monumentale entourant à Bruxelles le jardin du petit Sablon est une jolie et svelte figure, mais les accessoires, les instruments de travail évoquent davantage le métier du personnage que le personnage lui-même, gracieusement posé, mais qui n'a rien en lui de l'allure d'un broyeur de grains... C'est encore un ouvrier conforme à la tradition académique, un ouvrier au corps élancé, correctement vêtu, au visage avenant, et qui a plutôt l'air d'un jeune bourgeois travesti que d'un vrai

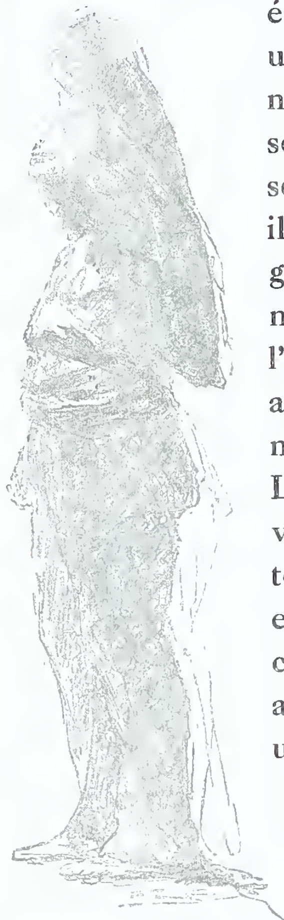


Les aveugles (Bronze). Ville de Tournai. 1906.

besogneux... C'est un artisan né du mariage de la formule et de l'étude. Mais quand Charlier modèle cette aimable figurine, il est enserré dans les règles de l'école : il prépare en ce moment-là son concours de Rome; le *Meunier,* par son classicisme, tendrait à démontrer que l'artiste subit alors intensément l'influence de l'enseignement conventionnel. Cela n'est pas tout à fait exact; en effet, sans une circonstance regrettable, Guillaume Charlier aurait dans cet ouvrage atteint à plus de naturel. Il avait en principe donné à son meunier le caractère de l'ouvrier œuvrant. Mais la Commission royale des monuments refusa par deux fois son esquisse, sous prétexte que la statuette, conçue dans le sens réaliste, tranchait sur l'ensemble décoratif de la place. L'artiste dut ainsi se résoudre à placer sur le socle un moulin à vent et à adopter le costume bourgeois pour son artisan, ce qui était contraire à son intention.

Il y a loin de ce travailleur, qui ne semble jamais avoir connu la peine et dont nul trait du visage n'est creusé par la fatigue et les soucis de l'existence positive, au petit *Porteur d'eau palermitain*, que Charlier tailla dans le marbre en 1892. En exécutant cette œuvre vécue, l'artiste avait tout simplement traduit ce qu'il avait vu ; et son bon maître Portaels aurait pu lui redire ce mot qu'il avait prononcé douze années auparavant devant sa *Houilleuse* : « C'est parfait, laissez toujours parler ainsi votre âme. » Charlier, qui a fait des déshérités la source principale de ses inspirations, regarde de préférence, où qu'il se trouve, les gens du peuple. Il voyage beaucoup, il a beaucoup voyagé, et la genèse de quelques-unes de ses plus intéressantes, de ses plus troublantes créations est dans des impressions, parfois fugitives, ressenties au loin.

Telle est l'origine de son *Porteur d'eau,* adolescent que Charlier avait rencontré dans la montagne, aux environs de Palerme, et qui, plusieurs fois par jour, gravissait les côtes escarpées pour aller porter de l'*aqua fresca* à une équipe d'ouvriers occupés à construire un funiculaire. L'apprenti était presque nu, n'ayant pour tout vêtement qu'une sorte de long pantalon haillonneux, serrée à la taille; pieds nus, l'air dégagé, il portait sur la tête une amphore d'argile et il marchait, infléchi et ferme, la main droite levée verticalement vers l'anse du vase, le bras gauche plié en angle aigu, pour permettre à l'autre main de se fixer sur la base du récipient. L'œil pensif, sans s'intéresser au merveilleux spectacle du panorama d'alentour qu'il n'admirait plus — le regard est indifférent aux beautés quand le corps travaille et se fatigue! — le gamin allait à petits pas sûrs, et c'était comme une cariatide active qui passait... Charlier revit le porteur, le dessina, le décida à venir poser chez lui. Ainsi naquit cette typique, individuelle statuette de marbre, à la fois vigoureuse et gracieuse et qui, dans l'ordre chronologique, sans être la première, est une de celles où le sculpteur, s'affranchissant des conventions d'école, répudiant tout rappel de poncif, voulut de bonne heure glorifier ce que

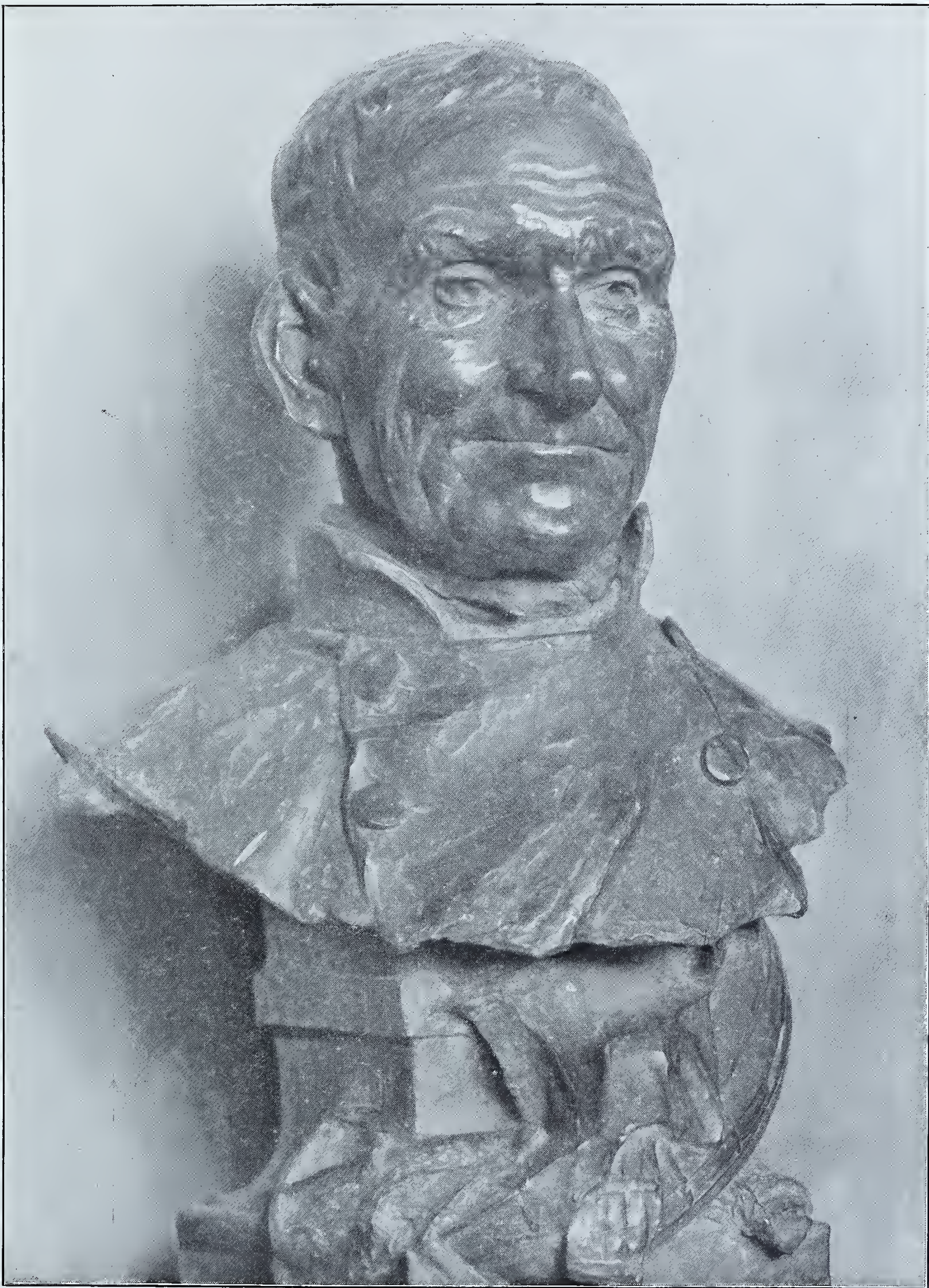


Croquis pour le Porteur d'eau palermitain.

l'on prétendait inglorifiable : L'humble labeur d'un enfant. Et pourtant, bien que très moderne dans sa conception et dans son exécution large et vibrante, cette figure s'apparente aux œuvres de la Renaissance par l'élégance des formes et l'élancement, le rythme de la silhouette. Mais l'exemple des grands Florentins n'aida-t-il point Guillaume Charlier à gagner le chemin de la vérité en un temps où sa vision était encore hésitante ?

C'est dans ses deux grands groupes des *Carriers* que le maître a vraiment donné un aspect ému et puissant du travail. Le premier de ces groupes, en bronze, date de 1901. Ivanhoé Rambosson l'a décrit en quelques lignes précises dans *l'Art Décoratif,* quand il imprimait : « Les *Carriers* de M. Guillaume Charlier sont bien surpris dans leur pénible besogne. Deux ouvriers font effort pour séparer le bloc, tandis qu'au sommet un camarade donne le vigoureux coup de masse. » Le critique Babin disait de son côté dans la *Revue de l'art* : « M. Guillaume Charlier est dans la bonne voie, puisqu'il comprend qu'aux temps présents les travailleurs de l'usine, de la mer ou des champs sont les seuls êtres qui aient conservé quelque caractère individuel, les seuls dont la vie, différente de la nôtre — les dieux étant morts ! — nous puisse intéresser encore, comme leurs ajustements nous font parfois retourner la tête sur le boulevard, au détour d'une rue, comme leurs gestes nous arrêtent sur un quai, devant une tranchée ouverte. » Cette composition, bien qu'elle ne prétende pas à la perfection, est une des créations les plus énergiquement, les plus originalement prolétariennes de Guillaume Charlier, une de celles où il revêt de beauté l'interprétation des « tâches grossières et sublimes. »

Et en parlant de ces Carriers nous nous rappelons un passage des *Propos sur la sculpture sociale,* que M.-C. Poinsot a publiés en introduction à son étude sur Constantin Meunier. Ces idées d'ordre esthétique général s'appliquent heureusement à l'art de Charlier, elles en sont une sorte de commentaire : « Tous ces hommes, toutes ces femmes des champs, de la rue, de l'usine, du chantier, certains artistes ont vibré devant ces lignes qui n'étaient point celles de leurs modèles aux draperies académiques, devant ces corps vulgaires, tassés de fatigue, devant ces visages fanés par les privations, devant aussi ces admirables équilibres de muscles et ces rythmiques attitudes. Et ils se sont dit : Si nous sommes émus, c'est que gît en tout ceci un élément d'art. S'il y existe un élément d'art, c'est qu'il frissonne de beauté certaine. — Et c'était vrai. Il y a de la beauté dans le spectacle du peuple, parce que le beau, qui est peut-être ce que le décrétait l'École, s'affirme autre chose encore : l'ensemble de tout ce qui nettement caractérise un individu, condense en lui son espèce, sa race, son milieu, l'élève enfin à la hauteur d'un type. Or, avant les premiers artistes sociaux, l'on ne voulait connaître qu'un type, le type aristocratique, celui qui garde la grâce ou la force des élites. Depuis eux on accepta au rang des sujets à traiter le type démocratique. Et l'on s'aperçut que lui aussi possédait des harmonies dignes de tenter l'ébauchoir et la palette... Non seulement il y a de la beauté dans les mille mouvements si variés de la grouillante ruche des humbles, mais c'est là que l'artiste saisira le plus sûrement la franchise du geste. Ce que nous appelons la politesse n'ayant pas encore appris la dissimulation à ces gens simples, c'est



Vieux pêcheur (Bronze) 1885.

parmi eux, réagissant mal contre les hérédités et les réflexes, que se retrouvent le mieux et sans apprêt la race, le métier, la douleur, la joie, la moralité. Quoi de plus précieux que cette sincérité d'allures pour qui veut rendre le geste humain en vérité et en simplicité. — Il n'est pas jusqu'au vêtement — terreur des statuaires, car il s'avère si laid de nos jours ! — qui chez le peuple ne perde en partie son géométrisme achromatique et banalement correct. Voyez les blouses flottantes, les pantalons larges, les ceintures aux plis vagues, les chapeaux mous, comme ils l'emportent en pittoresque sur les vestons à angles et les pantalons à plis de nos tailleurs à la mode. Et même chez les pauvres, quelle singulière revanche de l'esthétique fait que leurs vêtements de misère gagnent en charme à mesure que l'étoffe s'use, s'amollit, se teint étrangement sous l'action de la pluie et du soleil, prend des tons mordorés, des nuances passées et imprécises... »

Ces considérations originales et judicieuses s'appliquent parfaitement aux carriers de Guillaume Charlier. Cela ne signifie pas que le statuaire ait tiré du sujet choisi tout le parti qu'il espérait. Ici, une fois encore, l'intérêt de la composition est dispersé. Au lieu d'une action collective associant l'effort de trois ouvriers, nous avons dans le haut un ouvrier qui s'isole dans son labeur, et dans le bas deux autres qui se solidarisent dans un labeur analogue. Derechef c'est l'idée qui marie les personnages, ou plutôt l'identité de l'espèce de besogne qu'ils accomplissent. Si l'on supprime le vigoureux artisan couronnant le mince rocher qui lui sert de socle, et si l'on coupe ce socle à mi-hauteur, l'œuvre ne perdra rien de sa signification : elle gagnera en expression concentrée, car

la pensée ne sera point distraite, le regard n'étant point sollicité par d'autres fragments. Mais cette œuvre doit bénéficier de larges circonstances atténuantes; l'artiste l'avait conçue dès l'origine sous l'aspect d'un terme d'escalier. A l'entrée d'un vestibule, dans un cadre prévu, la composition proportionnée au milieu, avec ses deux registres de figures, aurait parfaitement tenu dans un couloir élevé où la rampe, partant du bas du groupe, eut associé la masse de la sculpture et la ligne architectonique. Maintenant ce morceau — à l'égal de toute œuvre mûrie il devait s'harmoniser avec le cadre qui lui était primitivement destiné — souffre fatalement d'être exilé de son ambiance principale.

Tout ceci n'empêche que cette composition, faite de deux parties distinctes et séparables constituant en somme deux foyers d'intérêts, a une silhouette imposante; et puis elle offre le vif attrait de personnages très observés, solidement bâtis et dont les gestes, les mouvements, toute l'allure, toute la physionomie respirent le caractère professionnel. Et cette impression n'étonne pas ceux qui savent que Charlier a analysé les mouvements de ses héros au fond des carrières ardennaises du pays de la Lesse.

Cette cohésion que l'on peut reprocher au maître de ne pas avoir établie dans son premier groupe, il l'a admirablement atteinte dans son second groupe, celui qu'il intitule *Le coup de collier;* modelé en 1908, il l'a taillé depuis dans un bloc de granit de Sprimont, et, plus que la généralité de ses ouvrages antérieurs, il est imprégné d'une vive sensibilité moderne. Ce sont six travailleurs, le torse nu, qui unissent leur énergie pour déplacer un morceau de roc. Derrière celui-ci, quatre de ces ouvriers,



Mitje Dow (Bronze) 1886.

dans leur effort solidaire, poussent de leurs mains et de leurs épaules ; deux autres, sur les côtés, tirent vers eux le monolithe, et se courbent dans le mouvement qu'ils accomplissent pour l'entraîner. Leurs gestes vigoureux tendent les muscles de tous, accusent leur déclic et brident les larges plis des pantalons sur les chairs durcies. « Belle et consciencieuse étude, a écrit L. Garcia Llansó, que l'artiste dédie aux ouvriers. Ils sont vigoureux, le torse nu, unissant leurs forces afin de mouvoir le bloc pesant qu'ils viennent d'enlever, avec violence, aux entrailles pierreuses. »

Ce groupe parlant constitue une belle et sobre totalité ; il se découpe amplement sur l'espace qui, en jouant dans les vides, évite que l'ensemble n'ait trop de lourdeur. Le maître a ambitionné d'ailleurs que son œuvre tienne surtout dans la masse, car il ne faut point chercher, dans les visages, par exemple, un souci de scrutation des traits. C'est le tout qui parle d'abord, dans un mariage raisonné des parties. L'artiste, à travers un groupe d'humbles travailleurs, a voulu nous offrir un raccourci de l'effort qui pousse l'humanité vers les conquêtes de plus en plus audacieuses et difficiles ; ce n'est pas seulement le labeur de six carriers que nous admirons ; nous nous trouvons devant une synthèse de l'action collective des hommes désireux de détruire les obstacles, de nettoyer la route, d'aller de l'avant. Et dans la traduction puissante d'un tableau authentique, Guillaume Charlier a introduit la vertu d'un haut symbole.

Maintenant, au point de vue de la forme, il est des fragments peut-être disproportionnés ; telle tête est plutôt épaisse, mais cela ajoute à l'aspect mâle des types, dont

certains — celui entre autres placé à droite du spectateur quand on regarde de face le monument et qui s'arc-boute sur la jambe gauche — ont une allure superbement athlétique.

Ce groupe de Charlier est une éloquente et puissante attestation de l'élargissement de sa vision réaliste ; dans ses *Aveugles,* composition qui lui est de deux années antérieure, il a mis en lumière le douloureux fatalisme auquel sont assujettis et qui solidarise dans la souffrance des individus infortunés. Son art, qui, jadis, se plaisait à caractériser des types de préférence isolés avec un sentiment plutôt doux et contenu, atteint dans ces deux créations : Carriers et Aveugles, à une force de synthèse, à une concentration dont son monument à la mémoire d'Henri Van Cutsem est un autre et suprême témoignage. Il y avait là une nouvelle étape dans la carrière féconde d'un artiste qui, à cinquante ans, révélait une puissance de créer dont les jeunes pourraient prendre exemple...

Ces aveugles aussi sont nés de l'observation directe; ils appartiennent à cette esthétique basée, comme l'a dit Camille Lemonnier, « sur l'observation attendrie des tristesses de la vie quotidienne. » Durant les fêtes du Ramadan, voyageant au Maroc, Guillaume Charlier avait été témoin, à Tanger, d'une scène émouvante. Parmi les groupes de mendiants qui vont, fidèles au Carême musulman, solliciter du peuple l'aumône de porte en porte, il avait aperçu quatre Arabes aveugles qui, les uns appuyés aux autres, suivaient docilement un jeune garçon haillonneux. Le statuaire s'était empressé de prendre de ce troublant spectacle des croquis rapides dont il pourrait s'inspirer plus tard. C'est là l'idée première de cette œuvre magi-



Monument des pêcheurs : Ensemble (Bronze) 1889.

strale ; le souci essentiel de l'artiste, en procédant aux ébauches préliminaires, fut de ne point donner un caractère anecdotique à son ouvrage : il désirait tirer de cette vive impression de jadis le sujet d'une composition synthétique, une sorte d'âpre poème de souffrance et de résignation. Le but était difficile à atteindre, puisque le statuaire, s'il échouait, tombait dans le dramatisme, dans l'orientalisme maniéré que pratiquent certains peintres et sculpteurs français fort aimables, mais en somme impersonnels, comme Dinet et Rivière, par exemple. Il fallait toute la volonté, toute la passion laborieuse, toute la compréhension du langage plastique dont Guillaume Charlier a fait maintes fois preuve, pour mener à bien cette entreprise, d'où est sortie une des œuvres les plus remarquables de l'art contemporain.

Nous essayerons, par une description détaillée, d'en évoquer la beauté d'ensemble et la hardiesse de mouvement. Le groupe comprend cinq personnages, plus grands que nature. Devant marche un garçonnet — frère en beauté grave du jeune porteur d'eau palermitain — un garçonnet montrant de profil une tête sérieuse et réfléchie, mais singulièrement vive. Pour tout vêtement, il a une tunique usée serrée à la taille. Le pied gauche porte en avant, le bras droit pend le long du corps, tandis que la main du bras gauche, repliée à hauteur de la poitrine, serre la main droite ouverte d'un vieillard posée sur son épaule, vieillard qui fait comme la première maille de cette chaîne de misères et d'infortunes des quatre hommes aux yeux éteints... Ce premier homme, de solide structure, avance d'un pas mal assuré et pesant, la main gauche posée sur un bâton noueux. Le corps entier est drapé

dans une étoffe lourde et souple à la fois, dont les longs plis retombent jusqu'aux genoux. Cette étoffe encadre aussi le masque, glabre et osseux, aux pommettes saillantes. Les paupières sont baissées, mais les yeux s'infléchissent vers le ciel pour le contempler d'un regard intérieur. Derrière ce malheureux vient un vieillard, appuyé, lui aussi, sur un bâton; le front est déprimé, la poitrine et l'épaule gauche osseuse nues; la draperie largement traitée découvre à travers les déchirures les genoux tremblants. Le visage reflète une songerie amère et mystérieuse; une barbe broussailleuse, inculte, cache le bas de ce masque où l'ombre des fortes arcades sourcilières plonge dans la ténèbre éternelle les profondes orbites où rien ne brille...

A la droite de ce misérable, le précédant un peu, est un autre vieillard qui porte plus haut la tête où des orbites plus caverneuses mettent comme deux blessures dans le visage ascétique et décharné. Une barbe abondante est ramenée vers l'épaule gauche, les narines aspirent ardemment l'air et l'espace. Lui aussi est recouvert d'un restant de burnous qui laisse l'épaule droite dénudée; il saisit de la main gauche le bord du manteau de l'enfant qui le guide. Derrière ce vieillard est une quatrième figure d'homme, jeune encore, mais dont le masque forme une douloureuse antithèse avec les autres. Les yeux ternes montrent des prunelles éteintes, mais fixées obstinément sur le lointain ensoleillé. Sous le nez camard et la lèvre rasée est une bouche mince dans l'échancrure de laquelle on voit l'ironique splendeur d'une denture régulière. Encapuchonnée par la toile du vêtement, la tête semble plus vivante, plus triste à l'ombre des plis qui accusent le contour du maigre visage. Son manteau délabré et déchiré



MONUMENT DES PÊCHEURS : le transport de poisson.

penche, dans le dos, à gauche, dessine d'amples cassures et s'accorde harmonieusement, fait masse avec la robe du mendiant voisin.

On peut juger de l'importance de ce groupe, du labeur peu commun qu'il a fallu à l'artiste pour l'exécuter, des longs mois, nous allions dire des années, qu'il a dû peiner pour en assurer l'achèvement. Mais ce n'est pas seulement l'importance de cette composition, ses proportions et ses nombreux personnages qui doivent être loués. En effet, l'œuvre serait secondaire, ne répondrait aucunement à l'intention du statuaire, s'il ne fallait se préoccuper que de ces considérations-là. Ce qui donne à cet ouvrage toute sa grandeur, toute sa valeur, c'est l'émotion dont tout entière elle est empreinte et dont l'artiste, en peinant, a, dirait-on, imprégné la moindre parcelle de glaise qu'il pétrissait. Il y a, en effet, dans ces quatre figures un tel sentiment de douceur et d'abandon, un tel accent de fatalisme, que l'on se sent troublé à la vue d'une soumission si collective. C'est un colossal symbole de souffrance humaine et de douce résignation.

Le groupement des cinq personnages est d'un naturel sans recherche, d'un naturel pour ainsi dire vécu ; la variété des poses, le jeu des membres bien attachés ajoutent à cette impression, et l'ensemble est d'un pittoresque qui s'allie à la sobre assurance de la facture. Les masses sont observées avec un rare bonheur, le relief des figures est conçu de manière large et leur théorie pitoyable et sereine, en s'élevant progressivement sur le terrain en pente qu'ils suivent, accentue l'émotion en un crescendo imposant à mesure qu'on les regarde. Un lien intime unit ces êtres malheureux dans leur détresse ; et on croit de-

viner qu'étant plusieurs ils ont au fond de leur âme un peu de joie de se savoir solidaires dans la souffrance et dans la résignation. En éliminant des plans de ses draperies une exécution trop minutieuse, en adoptant pour ses chairs un métier nerveux et ferme, Guillaume Charlier a doté son admirable groupe d'une lumière qui enveloppe ses héros et donne de la couleur à la matière.

C'est là une œuvre de tout premier ordre, une œuvre comme on a trop rarement l'occasion d'en voir et qui, s'il en eût été besoin, aurait mis irrévocablement le sceau à la réputation d'un probe artiste, dont le travail obstiné fut une fois de plus loué par la critique parisienne quand l'œuvre parut au Salon de la Société Nationale en 1907. Robert de la Sizeranne l'avait signalée aux lecteurs de la *Revue des Deux Mondes,* en émettant à son propos des appréciations sur la tendance démocratique, prolétarienne de la statuaire. Il écrivait : « ... plus récemment, les mineurs ont fait dans la sculpture une entrée fort émouvante, accompagnée de beaucoup de rhétorique et d'infiniment de sociologie. Aujourd'hui ce sont les aveugles. Déjà M. Hippolyte Lefebvre, dans son groupe des *Jeunes aveugles,* maintenant au Luxembourg, avait cherché à renouveler le geste de la statue moderne, son port de tête et son inflexion générale en étudiant chez des êtres plastiquement bien constitués, mais privés d'un sens, ce que devenaient ce geste, ce port et cette inflexion lorsqu'ils ne répondaient plus qu'à des mouvements intimes de l'âme et n'étaient plus ni guidés par ni accomplis pour les yeux. Voici que, cette année, la première chose qu'on aperçoit, en entrant Avenue d'Antin, est un grand groupe d'aveu-



Sortie du port (Bronze) 1890.

gles d'Orient où M. Charlier se montre préoccupé du même problème. »

Paul Adam, dans son livre : *Dix ans d'art français,* confie qu'il « alla compatir à la peine des *Aveugles* que M. Charlier érigea dans le plâtre d'une composition bien massée. Les personnages, le glabre et le barbu, le guide enfant valent par leur vie exacte, mobile et différenciée. Le premier des infirmes semble flairer le monde, ne le pouvant apercevoir ; et c'est une idée heureusement traduite. » Et Gérard d'Houville, frappé aussi par cette idée, ajoutait dans la *Revue de Paris* : « Les *Aveugles* de M. Charlier nous font comprendre par l'expression de tout leur corps, autant que par leurs paupières baissées, que leurs yeux sont encore moins clairvoyants que ceux des autres statues. » Au sujet de la forme, L. de Saint-Valéry émettait dans la *Gazette des Beaux-Arts* une appréciation raisonnée, dont les réserves mêmes ne font qu'accuser son sentiment enthousiaste : « M. Charlier expose des *Aveugles,* de composition noble et d'émotion vraie ; avec, si l'on descend au simple point de vue métier, des heurts de lignes pénibles pour qui s'arrête au profil droit ; une belle ordonnance linéaire au contraire si, placé un peu en arrière du groupe, on regarde le profil gauche. L'ensemble, par son dessin large, ses plans harmonieusement équilibrés dans l'atmosphère, atteint à une simplicité imposante, que l'art actuel désapprend volontiers. »

Aujourd'hui cette œuvre, inspirée par la pitié la plus large et qui, par conséquent, a pour but de nous toucher en nous faisant épouser le sentiment généreux de l'artiste, orne, dans la décorative acception du terme, le square qui précède l'entrée latérale de la cathédrale de Tournai. Elle

découpe sa masse rythmée et vigoureuse sur le fond patiné des vieux contreforts de granit. Dans leur vêtement de bronze qui éternisera leur tragique cortège, les quatre aveugles et leur guide confirment à jamais qu'ils sont un beau groupe pathétique, sobre de silhouette, sobre de mouvement, sobre de signification. Ici est reproduit quelque chose de l'humanité, ici battent des cœurs sous des vêtements. La réunion des cinq figures est obtenue avec pittoresque et l'ensemble a une couleur vigoureuse.

Cet art de Charlier n'est pas un art qui parle surtout par ses lignes et par ses formes, car le maître de *la Prière* du Musée de Bruxelles n'a point une de ces visions vastes et catégoriques qui sont surtout l'apanage des artistes « décorateurs. » C'est un sentimental, et ses productions les plus considérables se distinguent particulièrement, comme nous l'avons vu maintes fois, par la tendresse ou la compassion qui a animé celui qui les exécutait. C'est ce qui charme et retient en ses *Aveugles,* une œuvre dont généralement, chez nous, on n'a pas assez reconnu la beauté et l'importance, car elle révèle autant de foi artiste que de volonté.

Pour que soit solidaire le sentiment des quatre aveugles que conduit un jeune garçon, Charlier a usé de ce que nous appellerions un artifice plastique : Il a associé les manteaux de ses héros, manteaux dont les plis en se rejoignant, en se confondant, en se mêlant, ajoutent à ce sentiment collectif et l'accusent. Ce qui fait que nul « trou » ne se voit en cet énorme groupe, qui constitue une seule masse, groupe tout enveloppé de mélancolie...

Remarquons à notre tour, après bien d'autres critiques, que ce qui frappe chez le maître dans toutes ses



Les haleurs (Plâtre) 1894.

œuvres, c'est la vertu qu'elles ont d'éveiller la pensée, de faire naître un sentiment de pitié, d'engendrer un élan de compassion et d'attention généreuse. « Artiste de tempérament, disait l'écrivain espagnol A. Garcia Llansó, artiste qui, sans autre stimulant que son idéal, écarte le conventionnel pour exprimer avec autant de grandeur et de netteté ce qu'il observe et ce qui l'impressionne. »

Nous venons de le voir, l'infortune non moins que le labeur des humbles attire Charlier; il s'est toujours efforcé de mettre, dans les marbres et les bronzes qu'ils lui inspiraient, la commisération, la solidarité qui envahissent son cœur quand il travaille en les regardant peiner ou souffrir. Ses groupes, ses statues sont autant d'actes de charité à l'adresse du peuple, qu'il a, lui aussi, aidé largement à conquérir à l'art, puisqu'il est de ceux qui ont le mieux compris, traduit avec le plus de sentiment convaincu, et interprété avec une vérité vivante et diverse même comme leur action, le vieillard mendiant, la pauvre mère maladive, le carrier et le marin, le marin auquel il a consacré comme une sorte de poème d'airain et de carrare; ceci est ce que Guillaume Charlier a créé de plus dramatique, de plus noblement humain en s'exprimant selon une plasticité qui — nous le constaterons dans les pages prochaines — ne craint pas de comparaison dans la statuaire moderne.

IV

Le cycle essentiel de l'œuvre : La vie des gens de mer. — La plasticité du marin. — Interprétation de son labeur quotidien. — Bas-reliefs, groupes, statues et bustes. — Le monument des Pêcheurs. — L'expression inédite de cette sculpture sociale et son accent optimiste.

Il y a près de trente ans que, la belle saison venue, Guillaume Charlier va vivre, et travailler, au bord de la mer, en une villa que connaissent bien les artistes et les écrivains et dont Henri Van Cutsem, qui l'avait baptisée du nom de *Quisisana,* avait fait un foyer du cœur et de l'esprit ; car on y discutait beaucoup, on disputait en toute franchise sous le toit de la maison la plus accueillante qu'il y eût, et l'est restée d'ailleurs. Blankenberghe n'était pas alors la cité balnéaire banale et impersonnelle qu'elle est devenue, et la fièvre de modernisme n'avait pas encore sacrifié la ville ancienne pour les besoins grandissants de la villégiature... Dans les quartiers vieux, presque complètement disparus, à la place des pittoresques petites maisons sans étage se dressent maintenant de hauts et vilains immeubles, d'ailleurs prétentieusement hors d'échelle, puisque les rues ont conservé l'étroitesse dont s'accommodaient les bas logis d'antan. C'est dans ces quartiers, et sur la grève où venaient alors s'échouer les barques, que dès la première année Guillaume Charlier s'aventura de préférence : quartiers de marchands de crevettes et de poissons, de boutiques et d'estaminets, où règnent plus qu'ailleurs des odeurs de marée et de goudron, odeurs qui



Le pilote (Plâtre) 1900.

font une atmosphère saline à ces quartiers qui sont comme le prolongement de la mer et auxquels quelque vieux bassin servait, si l'on peut ainsi dire, de boulevard d'accès... Cité curieuse entre toutes et où, à chaque pas, le sculpteur était sollicité par le mouvement collectif d'une scène ou l'allure individuelle d'un type.

Charlier se familiarisa ainsi avec les gens de mer ; poussé par d'irréductibles affinités de classe, par la force de l'identité d'origine prolétarienne, il se mit à les aimer, à la fois comme homme et comme artiste. N'est-ce point l'affection grandissante qui nous incline vers certains êtres qui apprend à voir de plus en plus leur beauté physique et morale ? Guillaume Charlier aima les marins, il les aima pour la simplicité de leur vie, il les aima pour leur plasticité. Et plus il les regardait, plus il s'étonnait qu'on eût hésité si longtemps à les faire entrer dans l'empire de la statuaire ; son désir augmentait de corriger cette méconnaissance, de se faire l'artisan de cette réhabilitation esthétique, en chantant leur vie selon ses actions essentielles et particulières. C'était tout un monde actif de statues et de groupes qui s'offrait à son observation émue, toute une face de l'existence humaine la plus noble et la plus obscure qui s'offrait à son analyse transportée. Il se lia avec ses prochains modèles, les accompagnait, s'entretenait avec eux ; au départ des barques, à la rentrée des barques, il marchait de conserve avec elles aussi longtemps que le permettait l'avancée de l'estacade. Par-dessus le garde-fou, en marchant, il assistait à la manœuvre, s'imaginait y participer; et quand, au sortir du chenal, le bateau, ouvrant toutes ses voiles comme des ailes, dédaignant désormais l'aide des gars qui l'avaient traîné

jusque là, s'envolait vers la haute mer, le cœur battant, accoudé à la courbe suprême de la balustrade de bois blanc, Charlier saluait ces amis, ses amis qui s'en allaient pour quelques heures et qu'il avait l'illusion de quitter pour toujours...

Chaque jour ainsi son admiration pour l'existence de ces braves et son attachement pour leur personne s'intensifiaient. La flotte en allée au large, il revenait, traversait les coins populaires, ouvrait davantage les yeux sur les marins qui restaient en ville, comme s'il eut craint que bientôt ils fileraient aussi et que la cité resterait pour toujours vide de pêcheurs... Charlier dessinait ces passants, ces musards sympathiques, leurs compagnes et leurs gosses, tâchait de saisir leur démarche et leurs gestes. Parfois des lazzi accueillaient l'audacieux artiste en des rues excentriques, parfois quelque pauvresse, d'une injure sans malice, protestait contre la liberté que prenait cet inconnu de la dessiner sans y être autorisé par elle... Il en était une, de grand âge, aux traits creusés par l'infortune, dont le masque caractéristique impressionnait vivement Charlier; il s'arrêtait pour la détailler, il la suivait ; un jour l'ayant abordée il la pria de lui permettre de la croquer sur un feuillet de son album. Mais la bonne femme se récria, dévisagea son interlocuteur avec courroux et reprit rapidement sa marche, comme inquiète et peureuse. A la prochaine rencontre, il s'enhardissait, mais elle le dépistait...

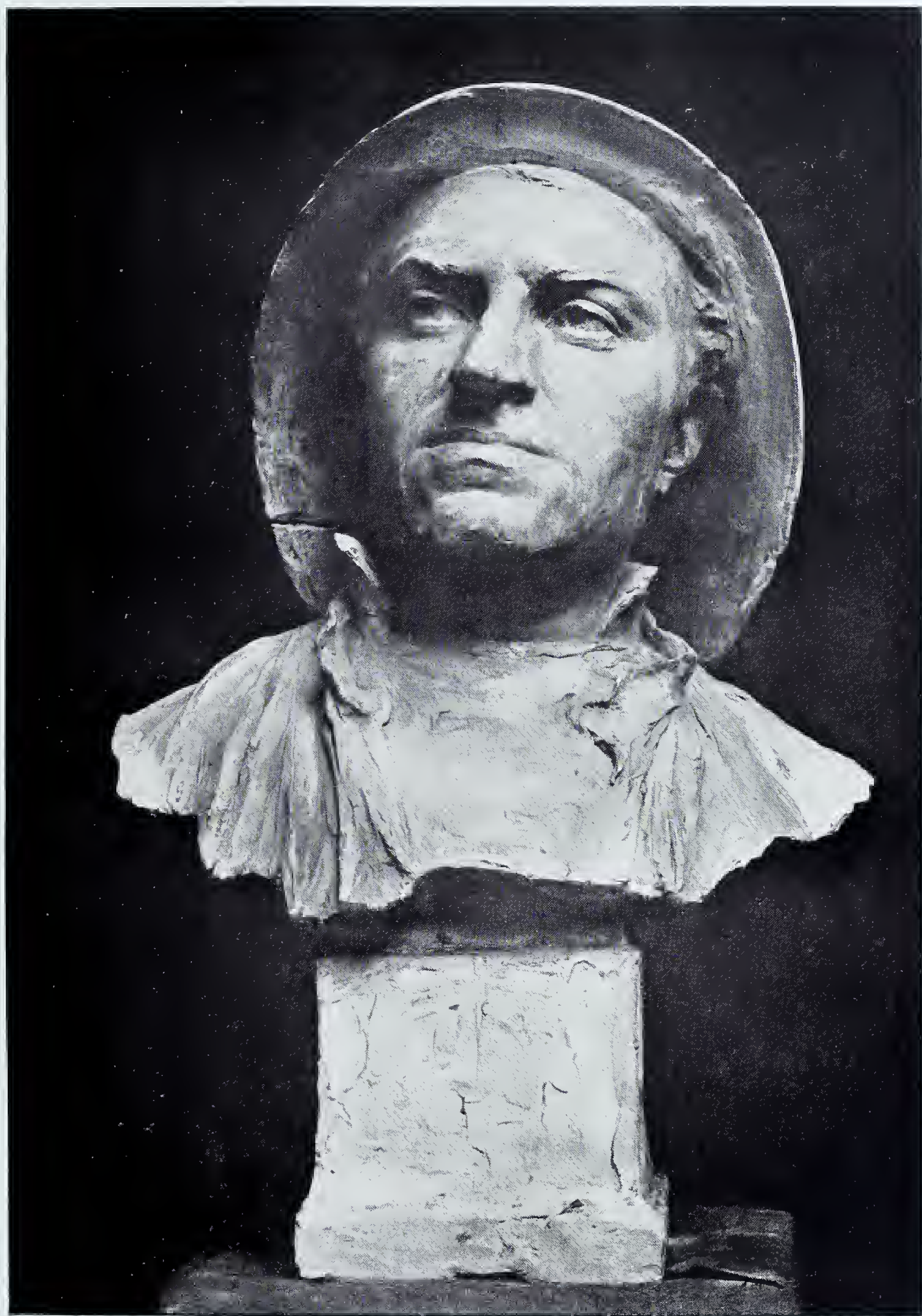
Pourtant comme l'artiste était hanté par l'envie de modeler le buste de cette ombrageuse chrétienne, afin de la déterminer à poser pour lui, il usa d'un stratagème. Il alla voir le curé de la paroisse, lui conta son ambition et



Pêcheur de Blankenberghe. Dessin.

lui demanda de convaincre cette vieille pêcheuse de la pureté de ses mobiles... Quand elle reçut Charlier pour la première fois en son logis aussi modeste que propret, elle eut cet aveu charmant, édifiant : « Oh ! Monsieur, il y a tant de voleurs, et ils sont si bien habillés !... » Elle avait pris le statuaire pour un malandrin... Mais il ne songea pas un instant à lui reprocher sa méfiance, tout à la joie de pouvoir travailler d'après elle ; et il fit ce buste vivant et incisif appelé *Mitje Dow ;* ce buste là et un autre, également en bronze, de *Vieux Pêcheur,* exécuté quelques mois auparavant, sont les premières œuvres de la série considérable consacrée à la vie maritime, car, parmi nos maîtres contemporains, Guillaume Charlier s'est érigé en véritable chantre des travailleurs de l'océan; et cette abondante expression de son talent est particulièrement attachante à étudier, à mettre en valeur.

Le *Vieux Pêcheur* date de 1885, *Mitje Dow* de 1886. Ce sont deux morceaux de premier ordre. Quand Tristan Corbière parle des marins il écrit, en évoquant l'océan où ils s'engloutissent, que leur âme y respire à chaque flot. On peut dire des bustes de pêcheurs de Guillaume Charlier que leur vie y respire à chaque trait, car on n'a jamais scruté leurs rudes physionomies avec cette pénétration psychologique, avec cet amour de la forme dont le mariage crée les beaux enfants de l'art... Regardez ce masque de *Vieux Pêcheur* à la peau durcie et cuite par l'air salin où le front encadré de cheveux courts est plissé de rides qui répètent, semble-t-il, la ligne onduleuse des vagues... Ses minces lèvres serrées proclament son humeur taciturne, car les navigateurs savent combien sont oiseuses les paroles, que le bruit des lames noie et que la brise



Pêcheur (Bronze) 1904.

emporte... L'éclat un peu malicieux de ses prunelles s'accorde avec la rondeur de ses chairs glabres, aux formes pleines; et on dirait que ses larges oreilles se tendent vers les échos confus du large ou vers la voix du patron qui tâche de se faire entendre.

« Charlier, écrivait son biographe allemand Paul Schumann dans l'*Illustrirte Zeitung,* donne ici une tête travaillée à fond, extraordinairement individuelle. L'âge a creusé des sillons et des rides profondes dans la face imberbe du pêcheur. Le front, les os des pommettes, le nez, le menton, tout ressort en formes énergiques ; les lèvres minces de la large bouche sont hermétiquement closes. Le portrait est conforme à la vérité, en ce sens que la joue droite ne ressemble pas à celle de gauche, que l'oreille droite, aiguë dans le haut, diffère sensiblement de celle de gauche. L'ornement du socle, sur lequel se trouvent judicieusement groupés ancre, filet et câble, contribue à caractériser le pêcheur, dont les traits minés par les intempéries sont déjà si bien traduits. » La facture de ce buste est à la fois ferme et souple, et les plans de cette tête aux larges méplats sont rendus avec une science parfaite du volume. Ce n'est point *un* vieux pêcheur, c'est *le* vieux pêcheur; c'est, résumé en un seul masque, toute la bonté simple, toute l'endurance atavique, toute la bravoure instinctive des hommes de notre littoral ; ce visage parlant, par le prestige de sa vie intense, incarne un haut symbole.

Cet accent à la fois familier et synthétique est inscrit également dans le buste de *Mitje Dow,* une septuagénaire qui vivait avec les quatre enfants de sa fille défunte, enfants qu'elle élevait tandis que son gendre courait la mer pour

les nourrir tous. L'aïeule, dans sa candeur exquise et touchante, parce qu'elle avait perdu très jeune ses parents, se lamentait sans cesse d'être orpheline... Charlier l'a représentée coiffée de son bonnet étroit qui épouse le volume du crâne et découvre sur le front deux mèches de cheveux rares. Les rubans non noués du bonnet tombent sur les épaules, qu'enserre un épais châle de laine croisé sur la poitrine. Toute l'humilité de la femme du peuple, tout son dévouement sans calcul, toute sa vaillante bonhomie émanent de cette effigie où l'inquiétude des pauvres met devant les yeux une gaze de mélancolie.

A ces deux masques d'un si grand style et d'un naturisme si vif succède, en cette même année 1886, la figurine en marbre du *Wandelaar*. Le Wandelaar est un type disparu : c'était un homme qui allait et venait sur la grève, guettait le retour des barques. Dès qu'il en avait aperçu une, il gagnait la ville et allait prévenir le crieur, celui qui, une fois le poisson amené à terre et déversé au milieu de la rue ou de la place publique, procédait et présidait à la vente aux enchères de la marée... Aujourd'hui que l'exploitation de la pêche s'est industrialisée, on transporte le poisson à la minque et l'on ne voit plus, comme jadis, ces cortèges de pêcheurs, portant des paniers débordant de poissons frétillants, traverser la vieille cité pour aller renverser leur charge odorante à même le pavé du marché ; tous épisodes colorés d'un pittoresque unique que Guillaume Charlier ne se lassait pas d'observer, d'étudier, et qu'il devait plus tard concrétiser en une œuvre qui refléterait toute la beauté grave et puissante de la vie des pêcheurs flamands. Ce Wandelaar, ce marin qui ne naviguait plus et qui, passant ses heures sur la



Loup de mer (Marbre) 1908.

grève, ne franchissait plus jamais les limites de cet empire où il avait si longtemps vécu et lutté, Charlier l'a représenté avec une intention cordiale, il lui a donné une apparence de bonhomie qui contraste avec le sentiment réfléchi et farouche des autres héros marins qu'il avait créés ou qu'il créerait dans la suite; chaussé de sabots sur lesquels tombe un flottant pantalon de toile, les mains dans les poches d'une large veste où un bout de ficelle tient lieu de bouton, il va d'un pas lent et régulier. Sous le bord relevé d'un grand chapeau de cuir, ses yeux, dans sa face anguleuse, regardent au loin. Si ce personnage typique a été interprété sans pathétique, il puise cependant certain caractère dans le naturel très simple de son allure.

Dans le même esprit a été conçue et réalisée *la Dîme de Pêche;* une pauvresse tient sur le bras une corbeille vide encore mais qui se remplira tantôt du poisson qui va lui échoir. C'est derechef un incident de mœurs abolies que cette statuette réaliste évoque. Au temps où les pêcheurs venaient vendre en ville le produit de leur pêche, avant d'ouvrir les enchères, le crieur, selon un antique usage qui avait sa grandeur, choisissait quelques petits églefins, quelques minces raies, quelques menus turbots qu'il distribuait aux indigentes; celles-ci s'empressaient d'aller faire argent de cette dîme qu'on levait ainsi chaque jour en leur faveur. Dans la statuette en bronze de Guillaume Charlier, l'infortunée héroïne attend avec patience son aumône, car elle sait que le cœur des loups de mer n'a jamais trahi la règle généreuse qui lui dispensera sa portion de fretin... Quand cette figurine parut à Paris en 1888 au Salon des Trente-Trois, un an après son exécu-

tion, Edmond Haraucourt la signalait de cette manière enthousiaste dans son étude critique : « A la sculpture, en première ligne et seul, si l'on me permet, je saluerai M. Guillaume Charlier, représenté ici par quatre bustes et une statuette : *Pauvresse attendant la dîme de pêche,* traitée avec cette ferme virilité qui a fait de lui un des sculpteurs remarqués de la Belgique. »

Tandis qu'il transposait dans la matière dure ces petites figures isolées et familières, Guillaume Charlier travaillait aux études préparatoires de son *Monument des pêcheurs.* Pendant deux ou trois ans il multiplia croquis et esquisses et enfin en 1889 parut au Salon des *Vingt,* réalisée dans son ensemble, mi-grandeur d'exécution, cette composition admirable qui restera l'œuvre plastique la plus belle, la plus émue et la plus originale que la statuaire contemporaine aura consacrée aux Travailleurs de la mer. Lucien Solvay répondait au sentiment unanime du monde intellectuel quand il écrivait dans *le Soir,* au lendemain de l'ouverture de ce Salon qui consacra le probe talent de ce statuaire de trente-quatre ans : « Il n'y a pas d'esprit plus clairvoyant et plus sincère que Guillaume Charlier... Il observe, il s'émeut, et il traduit. Il s'est ému devant les durs travaux du pêcheur, et le voilà élevant un monument à son héros, le plus humble qu'on ait jamais imaginé. C'est, en quelque sorte, tout le poème de la mer, de la mer vaincue et domptée, qu'il a entrepris de raconter dans ce projet de monument, avec statue et bas-reliefs; un poème mêlé peut-être d'un peu trop de prose et manquant, à mon avis, d'héroïsme pour une œuvre consacrée à un héros, si humble qu'il soit, mais dont l'expression, puisée dans la réalité, est assurément d'une

rare honnêteté artistique. Cette recherche du réel, cette étude appliquée et exacte de la vie, continuait notre éminent confrère, se retrouvent partout chez M. Charlier ; et,



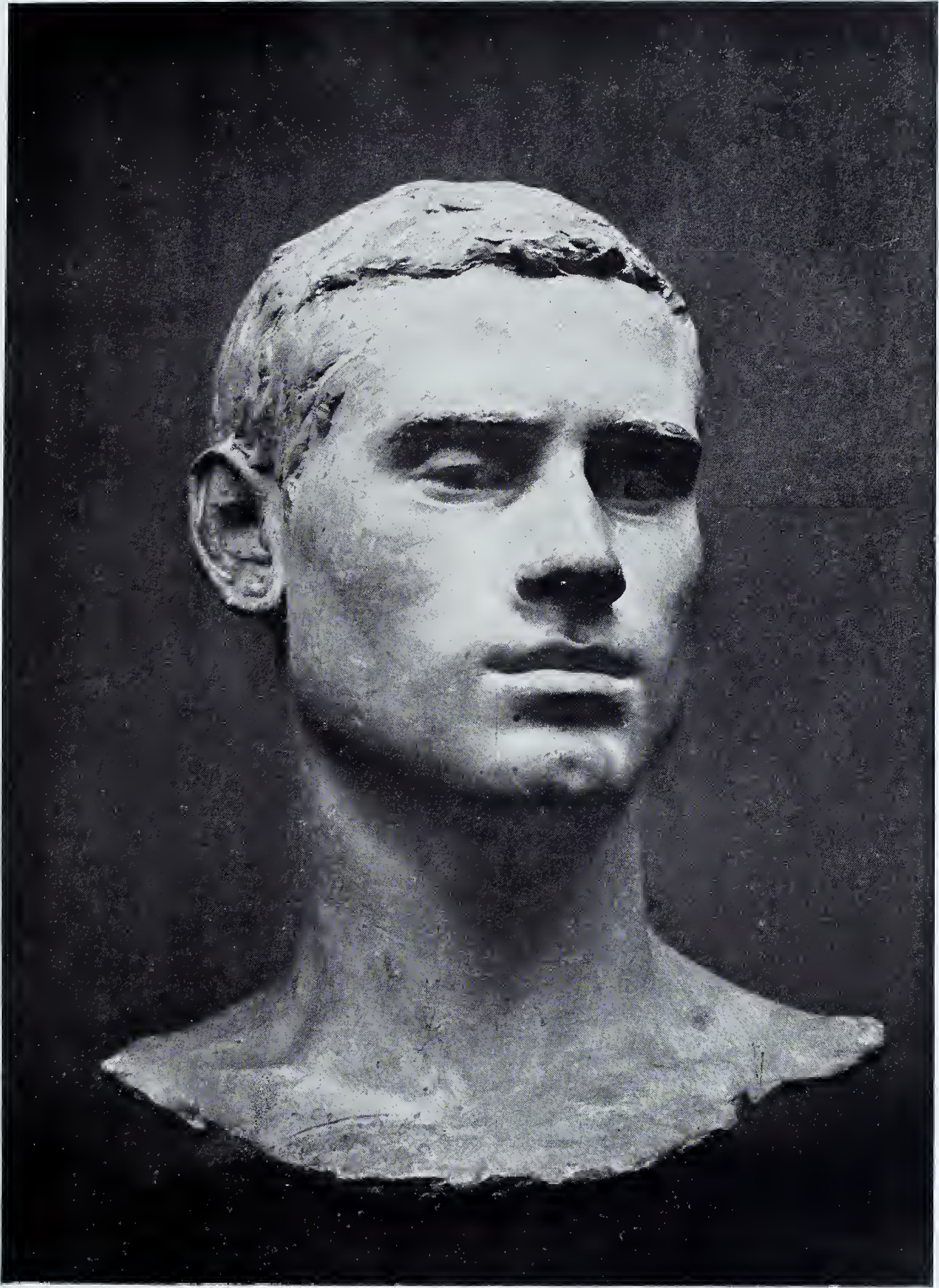
Vieux pêcheur. Dessin.

avec cela, elles ne sont pas indépendantes d'un sentiment parfois très intense. »

Aujourd'hui que, dans son vêtement de bronze, l'ouvrage a pris sa forme définitive, le jugement équitable de Lucien Solvay renoncerait à ces réserves, puisqu'il y trouverait toute l'harmonie

puissante d'un poème épique, car Guillaume Charlier a écrit là une véritable épopée : sur les quatre côtés d'un socle pyramidal dont le rebord s'orne d'attributs sont fixés dans l'airain d'essentiels épisodes de la tâche maritime. Dans le premier bas-relief, la barque, voiles mi-montées le long du mât, quitte le port; à l'avant, les quatre hommes du bord — le mousse doit être à la barre — associent leurs efforts pour accomplir la difficile manœuvre de la sortie de la passe; ils maintiennent autour du cabestan le câble qu'ils ont jeté aux haleurs qui tirent en avançant sur le tablier de l'estacade, estacade dont le champ de la composition nous montre un fragment de structure. Voici le bateau en pleine mer, perdu au milieu des vagues qui se jouent de lui. Toutes voiles dehors, l'esquif coupe cependant le flot, gagnant de cet empire désolé, où le bruit du vent ajoute sa plainte affreuse à la chanson monotone et lugubre de l'eau, l'endroit propice à l'immersion des filets. Le voyage s'est bien accompli, la pêche a été fructueuse; les marins sont rentrés au havre. Nous les apercevons sur le quai, après leur débarquement; ils ont les épaules chargées des paniers débordant des poissons que, d'un pas lourd et cadencé, ils vont porter au marché; au dessus de la balustrade, la flottille de pêche dresse vers le ciel ses mâts et ses agrès. Enfin, c'est le marché encadré de maisons anciennes, le marché où les matelots déversent la marée sur le sol, au milieu des gens accourus pour se la disputer à beaux deniers comptants.

Ce polyptyque d'airain est comme un chant; on se plaît en le détaillant, en participant en pensée à l'action des obscurs héros qu'il rapproche, à accompagner leur



Jeune Romain (Bronze) 1883.

labeur de certaine musique du *Fliegende Holländer* ou de *Tristan und Isold*... Le mouvement collectif des personnages, dont chacun a cependant son individualité; le vigoureux relief de leurs corps pesants et râblés; l'énergie mâle et tranquille qui se dégage de leurs groupes divers si bellement équilibrés; la concentration de l'intérêt vers le milieu des panneaux de métal; la prestance athlétique, sans exagération, des marins, qui brident les plis de leurs vêtements sur leurs muscles tendus, tout cela fait de ces quatre bas-reliefs une œuvre respirant la vie, la proclamant, la glorifiant. Et l'art qui magnifie tout a haussé ici au rang de la Beauté plastique d'humbles êtres sur lesquels les sculpteurs avant cela n'avaient jamais levé les yeux. Charlier, lui, longuement les a regardés; tout, dans ces pages altières et pleines d'un souffle de généreuse démocratie, proclame la connaissance profonde du métier des pêcheurs et des gestes qui répondent à leurs actes successifs : A bord, leurs corps robustes, comme des machines d'acier, fonctionnent dans un ahan prolongé; sur terre, avec plus de calme et autant de sérénité, ils passent, le buste porté en avant, et l'on croit percevoir l'écho sourd et régulier de leurs énormes sabots accompagnant leur marche.

Dans ces quatre scènes, le métier de Guillaume Charlier atteint à une rare puissance; c'est modelé à larges coups d'ébauchoir épousant les cassures des étoffes dures et épaisses; les visages sont d'une mobilité qui va de l'anxiété à la réflexion paisible, selon les péripéties du voyage; et tout cela est d'un réalisme savoureux, coloré, où la lumière qui inonde les parties supérieures des corps appelle l'attention sur l'expression des visages et la flexion

ou l'inflexion des bustes. L'artiste a su éviter tout travers de naturalisme banal et exact : il a interprété ses personnages, il les a associés entre eux dans un rythme physique et moral, il les a accordés avec leur milieu. En effet, ce qui est non moins remarquable dans ces bas-reliefs, c'est leur ambiance ; il semble vraiment que l'on hume en face d'eux des relents marins ; comme une odeur d'iode vous monte aux narines, et dans les mâtures, autour des navigateurs, bruisse le vent chargé de sel et d'embrun. Lorsqu'on regarde à présent cette œuvre faite il y a un quart de siècle, on demeure surpris de l'accent de sa facture impressionniste, aux masses essentielles évoquant de verveux coups de brosse ; et l'on songe soudain qu'ils retardent fort ces jeunes sculpteurs d'aujourd'hui qui croient devancer leur temps en adoptant une technique par touches dont un maître (qu'ils devraient mieux connaître dans son action conséquente) avait l'apanage quand eux étaient à peine nés à la vie.

Chose remarquable, en ses quatre panneaux Guillaume Charlier allie à la vision formelle du statuaire la sensibilité coloriste d'un peintre : il a sculpté ses pages marines comme son ami Théodore Verstraete — qui subit son influence — devait peindre à peu de temps de là les siennes : leurs héros à tous deux sont doublement frères par leur parenté racique et par leur parenté esthétique. Ils participent d'un même style, parce qu'ils sont issus d'une même compréhension de leurs gestes authentiques et de leur sentiment profond. Et ceci est vrai aussi pour la statue qui, debout sur la tablette du socle, domine les bas-reliefs de toute la majesté tranquille de sa plasticité plébéienne. C'est un jeune côtier flamand, ensaboté,



Portrait de Mme Van Cutsem (Marbre) 1882.

le panier et le filet au dos, le vêtement étriqué, le chapeau de cuir en tête, allant vers son bateau qui tantôt l'emportera sur le chemin liquide. Ah, que nous sommes loin ici des statues allégoriques où, à grand renfort d'accessoires, on essayait autrefois de concrétiser une idée ou un fait! Cette statue de pêcheur n'a pas besoin de commentaires; elle s'exprime par toute la simplicité puissante de son allure; elle s'impose à nous comme un parlant symbole, elle nous retient, car en elle nous retrouvons résumées cent impressions que nous avons nous-mêmes connues à la mer; le personnage de bronze les fait impérieusement revivre en nous par la vertu de la communion qui liait le modèle et l'artiste.

Ce monument des Pêcheurs ne rappelle rien d'analogue dans le domaine de la sculpture; il puise sa grandeur et sa signification dans l'étude de la réalité et de la nature et s'élève ainsi à une haute expression humaine. C'est le monument du travail, du travail maritime qu'il synthétise, comme Constantin Meunier devait synthétiser plus tard le travail en général, l'œuvre ouvrière dans un monument moins sûrement établi en principe, et auquel le célèbre artiste social ne parvint jamais lui-même à donner sa forme définitive. Et ce qui fait l'heureux accord des parties de l'œuvre de Charlier dans leur intime dépendance mutuelle, c'est que, dès la conception, dès les premières esquisses, l'ouvrage avait son aspect monumental définitif. Et l'on peut ici, à propos de cette création qui ferait la gloire d'une cité maritime qui prendrait l'initiative de la dresser en proportions agrandies à l'entrée de son port, reproduire l'opinion de Louis de Taye quand il écrit que chez Guillaume Charlier « cet amour du

réalisme n'a cessé d'être ennobli par le souffle d'une très profonde émotion ». Tout l'œuvre de Charlier ne compte point de choses inventées, créées dans son esprit; tout est le résultat d'impressions vécues. Dès qu'il se fut exercé à



Étude de pêcheur. Dessin.

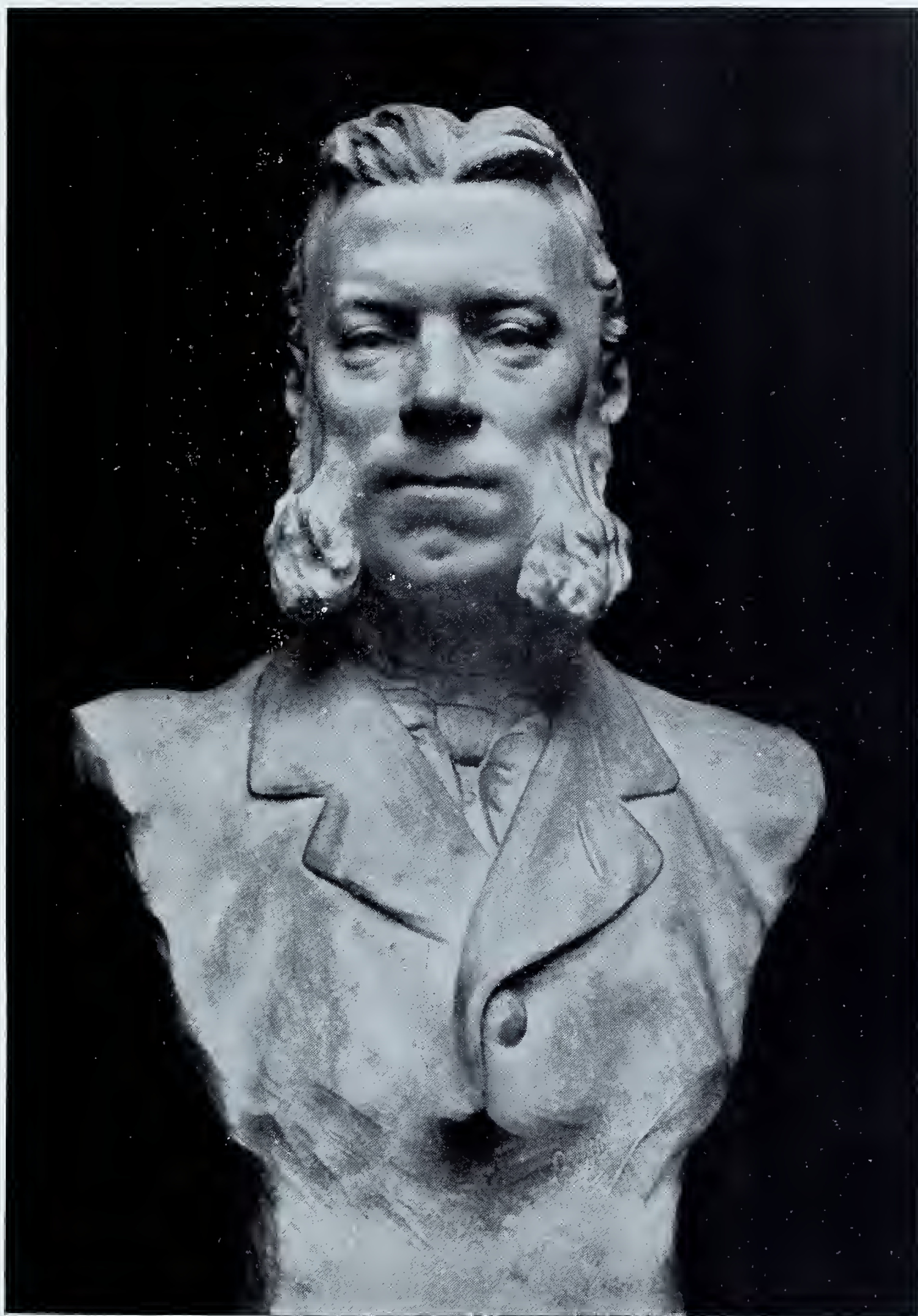
voir, c'est-à-dire à regarder autour de lui, il conforma sa réalisation à sa vision, c'est-à-dire que l'œuvre comme l'impression eut avec la vérité des attaches étroites.

Il est deux bas-reliefs de Guillaume Charlier : *La Sortie du Port et les Haleurs,* exécutés avec la même énergie, avec la même ferveur enthousiaste que ceux de son monument. Ce sont d'autres incidents de la vie des pêcheurs, d'autres aspects de leur dur métier, et ces deux pages d'une écriture personnelle, d'une forme robuste et d'un sentiment généreux, ajoutées aux autres pages non moins fortement inspirées que nous venons de décrire, constituent comme les périodes non pas d'un acte de charité, mais d'un acte de sympathie et de fraternité. Le premier panneau de ce diptyque date de 1890 ; sur l'estacade, séparés de la mer par les épais madriers du garde-fou, quatre hommes se sont saisi du câble que des pêcheurs viennent de leur jeter par-dessus la balustrade de bois, et qu'ils ont attaché au préalable à l'avant de leur bateau quittant le havre. « L'un, le pied sur la traverse de la barrière, amène à lui le câble d'un seul mouvement, le second le tire d'un seul effort, le troisième se penche comme pour retrouver la corde qui lui échappe, et le quatrième, d'un geste plein de naturel, la rejette en arrière. » Ce groupe de pêcheurs associant leurs forces pour traîner le bateau vers l'issue de la passe est d'un équilibre vigoureux. Les poses différentes, voulues par l'évolution même de la tentative commune, par les phases d'un mouvement solidaire que le premier marin amorce et que le dernier achève, s'harmonisent, se rythment dans l'ensemble de l'action sûre et véhémente. Il y a dans le relief de ces quatre gaillards vus à profil perdu, dans la ligne onduleuse de leurs corps rapprochés, dans la silhouette que découpent leurs bustes sur l'espace humide, comme la cadence même des vagues qui sous eux, autour

d'eux, se succèdent, se redressent, se creusent pour se relever encore. C'est là une sorte d'harmonie imitative dont nous ne connaissons guère d'autre exemple dans la transposition plastique.

Edmond Pottier, faisant la critique des Salons parisiens de 1892, louait sans réserve cet ouvrage dans la *Gazette des Beaux-Arts*. Le très artiste conservateur du Musée du Louvre se posait cette question : « Qu'est-ce que le relief moderne ? En quoi caractérise-t-il notre époque ? » à laquelle il répondait tout de suite qu' « on aurait quelque peine à le dire, d'abord parce que les sculptures de ce genre sont rares dans nos expositions, ensuite parce qu'elles vivent de réminiscences empruntées à toutes sortes d'écoles antérieures ». Il remarquait ensuite que beaucoup d'œuvres récentes « se contentent de traduire plastiquement des sujets antiques et des formes souvent vues en peinture ». Et il concluait en ces termes : « Il reste donc à peine cinq ou six morceaux dans lesquels, même à travers des défaillances et des incertitudes d'exécution, on sent le désir sincère d'inventer. C'est d'abord le haut relief de M. Meunier intitulé *La Glèbe* et la puissante étude qui personnifie *l'Industrie;* c'est surtout la composition plus précise et plus complète où M. Charlier nous montre un petit groupe de marins halant sur un bateau *à la Sortie du Port;* l'effet de ce petit paysage maritime est pittoresque et habilement rendu. »

Edmond Pottier avait raison de dire que dans ce qu'il appelle judicieusement un « paysage maritime » il y a de l'invention. Pas plus que dans les différentes parties de son monument des Pêcheurs, il n'y a dans ces deux bas-reliefs de Charlier des rappels classiques. C'est une



Portrait de M. Henri Van Cutsem (Marbre) 1900.

humanité nouvelle qui paraît dans cette œuvre interprétée de manière nouvelle aussi ; nous sommes loin encore une fois des techniques léchées traditionnelles, des formes minces, des mises en scène séduisantes et prudentes. Un artiste qui s'affranchit si délibérément des règles révolues et parvient à s'en forger d'autres en développant des thèmes inédits doit certainement être considéré comme un maître supérieur. *La Sortie du Port,* avec ses quatre marins halant à la cordelle, éternise une action quotidienne dans un cadre qui évoque l'atmosphère locale : On sent le vent jouer dans ces voiles proches qui tantôt, en pleine mer, se gonfleront sous la violente caresse de la brise, et permettront à la barque de filer sans l'aide de ces hommes qui l'auront conduite à l'entrée de son empire liquide... Nulle lourdeur, nulle confusion dans cette composition qui, par l'exécution nerveuse, en trompe l'œil des fonds, tient du tableau. L'attention se concentre sur le quatuor athlétique, l'intérêt est tout entier à son labeur collectif; le cadre n'écrase pas les acteurs, et si le champ du bas-relief évoque positivement un effet de perspective aérienne, cet effet est tellement juste qu'au lieu d'embrouiller les lignes il accuse le premier plan, le détache, tout en dispensant l'enveloppement de l'espace aux quatre hommes dont les vêtements se brident sur des tendons serrés comme des ressorts : guêtres collées aux jambes et culottes gonflées sur les cuisses, vareuse que le déclic des muscles fait craquer. Tout cela est fait d'inspiration, est fait d'impression et, dans son apparence et dans son esprit, ne doit rien à la statuaire antérieure.

Ses quatre héros, avec leur allure pesante et régulière, Guillaume Charlier nous les refera voir en 1894

dans ses *Pêcheurs halant une barque de pêche;* le labeur est accompli, la cale pleine de poissons, il faut rentrer au port. Les plus solides gars de l'équipage ont gagné le quai et, en théorie, le câble à l'épaule, ils tirent l'embarcation vers le refuge. Dans leur marche alourdie par leurs lourds sabots et leurs épais vêtements de cuir, selon la place qu'ils occupent dans le rang, les marins, campés de profil, se penchent plus ou moins vers le sol : le premier, qui tient l'extrémité de la corde, est tout à fait arc-bouté; le second plie moins les reins; le troisième s'infléchit davantage, alors que le dernier est presque tout droit. Les mains fermées comme un étau sur le gros lien de chanvre, ils tirent, ils tirent, et il semble que l'on voie passer les gars devant la flottille ancrée dans le chenal, et au-dessus de laquelle le vent pousse des nuages que Charlier a modelés sur son fond en volutes qui n'ont rien de matériel et qui, à la manière d'un tableau, prêtent à la scène son ambiance spéciale et suggèrent le temps et la saison. Après les longues manœuvres des filets et des voiles, c'est le coup de collier final précédant le retour au foyer.

Ici, une fois de plus, la silhouette de ces quatre corps robustes et flexibles, résistants et mobiles fait penser au rythme même des flots, avec ce câble qui descendant de l'épaule de l'un remonte vers l'épaule de l'autre et de sa ligne sinueuse accuse la cadence de ces dos qui s'arrondissent comme des vagues et sont prêts aussi comme elles à se redresser... « Bas-relief plein de mouvement et de vie, disait Philippe Gille dans *le Figaro;* l'effort de chacun d'eux est bien défini. C'est une bonne étude, bien solide, faite d'après nature et qui donne le sentiment exact que



Veuve bavaroise (Marbre). Paris, Musée du Luxembourg. 1896.

l'on éprouve en voyant, dans les ports, ces pauvres diables vêtus de vêtements goudronnés, et ramenant le soir au port la barque qui les a emmenés aux hasards de la mer... »

Mais Guillaume Charlier atteint au pathétique dans sa statue du *Pilote,* exécutée en 1900; s'il parvient à donner de l'émotion au marin qui tient en main la vie de l'équipage, à lui dispenser le mouvement, l'attitude d'un homme qui cherche à préserver du danger les vaillants navigateurs qu'il mène au port, il souligne non moins heureusement l'inquiétude du brave qui, les poings à la barre, fixe anxieusement le regard sur les horizons afin de découvrir les écueils et de lire dans le ciel menaçant. L'expression est donc double, puisque, à côté de l'impression plastique, il y a aussi l'impression morale. A propos de cette création, le critique berlinois Paul Schumann remarquait que « la plastique belge a abordé et mis en honneur le lourd et pénible travail. Les marins, il est vrai, ont été déjà en particulier traités par les peintres, parce que la mer, le flot avec tout ce qui est en rapport avec lui tentaient leur observation. Mais dans le domaine plastique, les sculpteurs bruxellois contemporains sont les premiers ayant accordé leur attention au marin et au pêcheur. » Et, laissant ces considérations d'ordre général, il poursuivait en ces termes : « Charlier a créé par son *Pilote* une figure extraordinairement caractéristique. Largement appuyé en arrière, de tout son corps domptant le gouvernail et, la bouche toute grande ouverte, criant ses ordres avec énergie pour dominer le bruit de la pluie et du vent, il nous apparaît comme un héros, habitué à braver sans crainte les dangers de la mer et à sacrifier sa

vie au devoir. Ses vêtements de marin : les lourdes et longues bottes imperméables, le pantalon court, la rude camisole de pêcheur ouverte du haut et le chapeau couvrant étroitement la tête, le front et le cou, caractérisent d'une manière frappante le marin, qui se protège contre la brise et les vagues. »

L'éminent écrivain allemand avait raison d'ajouter que « le large modelé concourt d'une façon heureuse au puissant effet de la statue », qui puise dans la traduction émue et émouvante de la nature la vertu d'un symbole hautement humain. Rien de minutieux, de raisonné, de prémédité dans cette effigie qui résume toute la bravoure d'une race, toute l'endurance magnifique et inostensible d'une espèce d'hommes dont le danger est le lot quotidien et qui ne connaissent point le bonheur; car s'ils ne s'inquiètent point d'eux-mêmes, ils s'inquiètent du destin de leurs proches, voués aussi à l'âpre et terrible labeur océanique et tyrannique... L'homme est robustement campé et la mâle beauté de son visage hâlé, boucané, s'accorde avec la sévère plasticité de son corps râblé, solide comme un de ces ormes poussant au bord des canaux maritimes et que le vent du large incline constamment vers l'est, sans les rompre jamais... Statue taillée à amples coups d'ébauchoir, selon les plans essentiels, et qui dresse sur l'espace une silhouette hardie et défiante. Si le maître a rendu avec une intensité si poignante ce héros auguste, c'est qu'il l'avait vu à son gouvernail un jour que, par un gros temps, Charlier s'était aventuré sur l'estacade et que devant lui, véhémente et ballottée par les vagues démontées, une barque fuyant la tempête avait atteint la passe, conduite par un héros découplé et intrépide comme le



Portrait de Mme Charlier (Marbre) 1904.

Dalan de Wagner. Et cette image s'était tellement gravée dans l'esprit de l'artiste qu'il dut obéir bientôt à la nécessité impérieuse de transposer dans la matière le spectacle troublant qu'il avait vu et aimé.

Cet ensemble de statues et de bas-reliefs sur des thèmes marins — auquel on est tenté de rattacher aussi une statuette plutôt anecdotique de *Mendiant à l'Estacade*, bronze plus sentimental que troublant — est complété par une seconde série de bustes en marbre ou en bronze dans lesquels Guillaume Charlier a fixé les traits de quelques marins typiques. Ce sont là des physionomies individuelles, mais, par l'accent de vie que le sculpteur leur a prêté, leur signification est bien au delà d'une expression personnelle. Elles aussi à travers les masques de héros pris directement dans la vie ont un sens général, évoquent l'action et la mentalité du pêcheur, de sa jeunesse à sa vieillesse — car tous ces vaillants ne meurent pas au cours de leurs belles années — puisque ces bustes nous montrent le marin selon ses âges, et dans ses traits sont inscrites l'ardeur de la maturité ou la mélancolie de l'existence finissante, alors que le vieux nautonier a conscience que ses jours sont devenus inutiles. C'est d'abord le navigateur dans la fleur de sa puissance physique ; la vivacité de ses yeux et la netteté vibrante de ses traits proclament sa passion au travail et son dédain du danger ; puis c'est le *Loup de mer* déjà sur le déclin, que les drames ont éprouvé et aguerri et de qui les prunelles, dans la tête inclinée à droite, laissent deviner l'indifférence des choses de la terre, cette terre qui apprend moins à vivre que l'océan... Et voici le *Vieux pêcheur* édenté ; ses lèvres se creusent sur les gencives et une touffe de poils prolonge



Loup de mer. Dessin.

son menton. La chair de ses joues s'est durcie et le sel de l'eau et le brasillement des vagues ont terni l'éclat de ses yeux, dont le regard intérieur donne l'illusion d'être lointain comme les horizons mouillés sur lesquels il se sont si longtemps fixés.

S'il n'avait donné à l'art que ces pages d'un livre où l'âme et le cœur du marin palpitent, Guillaume Charlier eut mérité d'être célèbre ; et cependant, bien que très importante, voire capitale dans sa production totale, cette série n'est qu'un des deux ou trois cycles qui constituent la somme de son labeur. Mais c'est ici qu'il s'impose avec le plus d'originalité. Tous les ouvrages qui composent ce cycle marin sont conçus avec une telle harmonie de formes et réalisés avec une telle conviction communicative que la critique est impuissante à y relever des erreurs et n'a qu'à se réjouir de pouvoir les louer d'une façon absolue. Lucien Solvay le pensait déjà il y a vingt ans : « Charlier, disait-il, a vu les travaux des pêcheurs, toute cette épopée sublime de la pêche, évoquant la lutte grandiose de l'homme contre la mer pour lui arracher ses richesses et ses secrets ; et cela aussi l'a ému, et il a entrepris de traduire, cette fois encore, son émotion en un monument qui fût la glorification de ce héros dédaigné et superbe, *le Pêcheur*... Et pourquoi, en effet, le héros de cette épopée ne mériterait-il pas cet honneur ? Charlier y a mis toute son ardeur et tout son talent, bravant la convention, s'acharnant, trouvant dans sa foi et dans sa conviction la force nécessaire pour donner à cette idée, longtemps poursuivie et caressée, sa forme définitive, et affirmant ainsi, d'une façon énergique, ses chères tendances dédaigneuses des vaines formules, vers une inter-

prétation saine, courageuse et élevée de la nature et de la vie. »

Guillaume Charlier est donc un des premiers ayant dressé l'effigie de ce que M.-C. Poinsot appelle des saints de la vie laborieuse ; lui aussi, avec Constantin Meunier et quelques rares autres, appartient, surtout par cet édifice nombreux qu'il a élevé à la gloire des gens de mer, à la période héroïque de l'art populaire. Mieux que quiconque il a interprété le type démocratique, dont parle l'auteur des *Propos sur la sculpture sociale,* avec tout ce qui le particularise : « sincérité du masque et des attitudes, adaptation exacte des mouvements à leur usage, splendeur de la bête humaine domptant la nature en liguant contre elle son intelligence et ses muscles ». Et s'il est arrivé à tant de pénétration psychologique, à tant de compréhension émue, c'est qu'il n'a pas cessé d'aimer l'ouvrier, « de vivre avec lui, de se pencher sur ses douleurs simples, ses joies brèves, ses résignations héroïques, ses stupeurs d'animal humain, de verser sa pitié sur cette tourbe où palpitent moins des consciences individuelles qu'une espèce d'âme collective, confuse, crevée d'éclairs, et qui semble si étrange que les théologies la décrètent formée à l'image de Dieu... ». Mais tout infortunés qu'ils soient, tout pitoyables qu'ils paraissent, les humbles héros de Charlier ne regrettent pas leur sort ; la permanence du danger semble ne pas leur laisser le temps de méditer sur leur malheur et, résignés, ils ne sondent pas en leur esprit la raison de tant d'inégalité... L'artiste enveloppe l'humanité qu'il traduit d'une si grande tendresse qu'il ne songe point à la plaindre, tout à la joie d'admirer sa beauté



Statue du peintre Gallait (Bronze). Parc de Tournai. 1891.

en chantant sa vaillance et en suggérant sa misère. Et ainsi dans son œuvre, dédaigneux des théories déclamatoires et des spéculations sociologiques, Charlier n'a point fait de place à la Révolte.....

V

Les œuvres psychologiques : Portraits d'amis et de parents. — Bustes ethnographiques. — Une physionomie de l'artiste. — Les ouvrages d'ordre monumental : mémoriaux et mausolées. — La dernière conception : Le fruit de la reconnaissance.

Où qu'il se trouve, Guillaume Charlier consacre une large partie de son temps au travail. Ses voyages n'ont jamais interrompu son labeur : à peine installé dans une localité lointaine, il cède à son penchant et entreprend une œuvre, à laquelle il consacrera toutes les heures que lui laisseront excursions et visites de musées. Il a vu beaucoup de pays, car c'est un homme curieux, et il a constamment su concilier son besoin de créer et les nécessités présentes. A l'étranger, à moins d'y faire de longs séjours, il ne faut point songer à s'attaquer à un ouvrage important. Le meilleur moyen pour un artiste d'exercer son activité est alors d'étudier la physionomie humaine représentative de la contrée, puisque les modèles s'offrent abondamment à son analyse. Charlier a exécuté ainsi beaucoup de bustes qui ne sont pas que de simples impressions de voyage — défauts de nombreuses productions hâtives d'artistes qui passent vite — car là où il les exécutait il était venu déjà ou il revenait, et il avait de cette manière pu se familiariser avec les gens et les choses et pénétrer leur personnalité.

La plupart des têtes que le statuaire a copiées au loin dans ces conditions, et qui marquent autant d'étapes de ses excursions sur des terres distantes, tout en étant

très ressemblantes, très individuelles, atteignent cependant à un caractère synthétique. D'instinct, Charlier a souligné dans leurs traits, dans leur aspect, ce qu'il y a de



Paysage à Capri. Croquis.

particulier à la race de gens parmi lesquels il vivait accidentellement et dont le type général l'intéressait tellement qu'à travers un type particulier, sincèrement, simplement interprété, il laisse toujours deviner le sens

collectif, l'âme commune. L'ensemble de ces masques ethniques constitue ainsi une petite galerie où, dans l'ordre chronologique, son *Jeune Romain,* daté de 1883, tient la première place. Masque de bel adolescent aux yeux vifs et francs, d'un ovale régulier et qui incarne le génie latin dans ce qu'il a de fort et de gracieux. C'est à Bruxelles que Charlier exécuta sa jolie *Japonaise,* et son Congolais : *Panda,* car s'il accomplit de longs voyages, il n'a pas encore exploré l'extrême Orient ni le continent noir... Pourtant dans ces deux bustes il est parvenu à mettre un accent racique indéniable.

Mais c'est la Franconie, au cours de ses fréquents séjours à Bayreuth, où il allait autrefois en passionné pèlerin de musique wagnérienne, qui lui a inspiré les meilleurs bustes de cet ensemble. Il a par exemple transposé dans le marbre trois physionomies qui correspondent aux âges principaux de la Bavaroise : C'est d'abord la *Jeune fille,* la chaste adolescente venue de la montagne pour prendre service à la ville ; son buste qui se forme est drapé dans un caraco aux amples plis ; son large front, un peu incliné à gauche, est ceint d'une sorte de turban dont le tissu tombe en deux pointes sur les épaules obliques. Une imperceptible tristesse erre sur les jolies lèvres closes, s'étend sur tout le visage, dont la mélancolie est accusée par le pâle éclat des yeux rêveurs, des yeux qui semblent entrevoir les parents, là-bas, et le cher village que l'enfant ne reverra plus que rarement. Voici la *Femme* d'âge mûr, la mère qui a souffert et dont la peine moins idéale en accents plus profonds a creusé les traits ; le visage osseux, aux pommettes saillantes, les tempes sèches, le menton anguleux, tout reflète les dures

épreuves. Enfin, c'est la *Veuve,* coiffée d'un bonnet pointu qui lui donne quelque chose de dantesque ; son front est sillonné de rides, le regard, dans des orbites très profondes, s'est terni, et l'ombre de l'arcade voile sa suprême clarté. La chair émaciée des joues et du menton est bridée sur les os, et la bouche qui fut belle, en se serrant sur des gencives édentées, évoque la régularité des fraîches lèvres d'antan. Point de douleur intense dans ce masque fouillé ; mais quand on l'interroge longuement il se met à vous parler : et vous découvrirez alors toute la calme désolation qui habite en ce cerveau et à laquelle l'artiste a compati, toute cette résignation dans le deuil cruel et qui prête à ce visage mince et fier un pathétique contenu.

Accoutumé ainsi dès ses débuts à analyser le visage humain, Guillaume Charlier devait réussir dans le portrait. Il en a signé beaucoup selon que se développait sa carrière, il en a signé en ronde bosse, en bas-relief, en plaquette, en médaille. Le premier qu'il tailla dans le marbre fut une sorte d'effigie idéale, puisque, le modèle étant mort, il dut se servir de documents pour le réaliser. C'était le masque de la sœur de son protecteur : Mademoiselle Laure Van Cutsem. Mais comme l'artiste l'avait connue et affectionnée, sa mémoire en l'occurrence devait heureusement le servir. Dans des notes personnelles que nous avons retrouvées du grand mécène, Henri Van Cutsem parle du buste de sa chère parente : « Il s'agissait de s'aider de la photographie pour suppléer au souvenir. La tâche fut plus ardue qu'elle ne le paraissait tout d'abord; Charlier désespérait de traduire ce qu'il voyait dans son imagination; il persistait cependant, et après un

travail opiniâtre il rencontra l'expression un peu railleuse du modèle. »

C'est la seule fois peut-être que Charlier fit un buste dans ces conditions particulières. Tous ceux qu'il créa dans la suite furent des interprétations directes, car, particulièrement dans ce domaine de la psychologie personnelle, la seule source d'inspiration est selon lui la nature. L'année après, on était en 1882, l'artiste exécuta le buste de son cher compagnon. Henri van Cutsem a consigné lui-même ce souvenir : « La difficulté n'était pas la même, le modèle était sous ses yeux et il le connaissait parfaitement; aussi est-ce presque en jouant que ce portrait fut enlevé et en quelques séances. » Et l'ami-biographe ajoute, s'occupant de l'effigie de sa mère, que Charlier fit dans le même temps : « Pour le portrait de Madame Van Cutsem il eut plus de peine; la pièce où il travaillait avait trop peu de dimension et un mauvais jour. L'expression fut bien rendue, peut-être le côté sérieux un peu trop accentué. » Ce qu'Henri Van Cutsem ne dit pas, c'est le sentiment individuel de son propre buste; ceux qui ont connu cet homme de cœur, cet homme dont l'esprit plein de sagesse et de divination se répandait autour de lui en jugements délicats et en considérations subtiles, y retrouvent, errant sur les lèvres minces et discrètes, tout le reflet de sa douce bonté et dans ses yeux attendris tout l'éclat de son âme affectueuse et généreuse, cette âme tellement magnanime qu'elle était encline à tout pardonner parce qu'elle savait la versatilité et la faiblesse du prochain.

En 1889 Guillaume Charlier modela deux bustes particulièrement pénétrants et verveux : ceux des frères Charles et Henri Maus, le conseiller à la cour et l'ingé-



Monument Gallait : le jubilé du peintre (Bronze).

nieur, père et oncle d'Octave Maus, fondateur de la *Libre Esthétique.* Dans la suite il se plut à transposer dans le métal et le marbre les traits des êtres parmi lesquels il vivait ou auxquels allaient sa sympathie et son adoration : parents ou amis. C'est ainsi qu'il taille notamment dans le carrare le portrait de Madame de Diest, tante d'Henri Van Cutsem, de Madame Agniez, belle-mère du sculpteur, du docteur François Henrijean, son camarade de jeunesse, de Madame Guillaume Charlier. Cette dernière œuvre est une statuette, où le spirituel modèle est représenté en pied, en toilette de soirée. L'élégance aisée de la pose, la causticité un peu ironique des yeux et de la bouche, la simplicité cordiale de l'attitude si naturelle dispensent à cette effigie une vérité à la fois gracieuse et familière. Et l'on devine, à travers une interprétation fouillée et attentive de l'expression personnelle et de la forme, toute l'affection de l'artiste pour sa compagne, pour cette femme d'élite qui, durant ces dernières années, fut pour le maître non pas seulement une épouse infiniment compréhensive et totalement dévouée, mais une véritable sœur de charité... Sa tendresse incessante la soutint dans une longue tâche où durent s'associer étroitement sa force morale et sa résistance physique... Sacrifiant ses jours et ses nuits à son œuvre salvatrice, elle arracha à la mort l'artiste frappé par une maladie contre laquelle seul l'amour d'une femme peut lutter sans désespoir, en montrant à celui qui souffre un sourire qui rend plus vive la plaie invisible du cœur, mais illusionne le patient sur la gravité de son état...

Il est quelques-uns de ses proches dont Guillaume Charlier a reproduit la physionomie sur des bas-reliefs de marbre ou sur des plaquettes de bronze ; ainsi, l'année

même où il obtint le grand prix de Rome, il burina le portrait de sa mère; plus tard, en 1904, il coula dans l'airain celui de son beau-frère, le sensible violoniste



Homme du peuple italien. Dessin.

Emile Agniez, qui est certes, pour son individualité, pour sa vérité, pour son sentiment ému, une des meilleures effigies que le maître ait signées. Le regretté professeur

du Conservatoire royal de musique revit ici dans une transposition plastique où l'amitié a inspiré, a guidé l'outil d'un artiste qui l'aimait et le connaissait bien... En même temps qu'il achevait ce petit bas-relief si vécu, Guillaume Charlier travaillait à rendre ses propres traits dans une autre plaquette de bronze, où il a mis le reflet de tout son caractère réfléchi et décidé.

Car Charlier est un persévérant ; nous venons, en ces pages, de le suivre le long de sa carrière déjà longue, et nous avons été frappé par l'abondance de ses efforts et la beauté de ses réalisations. S'il a tant produit, c'est qu'il n'a jamais perdu un instant, c'est que le travail pour lui est la raison principale d'exister... Et s'il a imprégné de tant de vérité et de trouble ses œuvres, c'est qu'il a regardé la vie sans songer à la travestir, sans songer à trahir ses impressions. Nature droite, caractère loyal, il n'a jamais caché ses sentiments, et si, au fond assez taciturne, il ne se lance qu'après mûre réflexion dans des controverses compliquées et étendues, il n'en dit qu'avec plus d'énergie et plus de conviction sa pensée. Sous l'aspect le plus simple, a écrit Louis de Taye, « il dissimule un caractère obstiné, tenace, concentré et ferme, mais doux, pourtant, jusqu'à la timidité ».

Hugues le Roux dit quelque part, au cours d'une étude sur Henrik Ibsen : « L'homme est toujours un commentaire de l'œuvre, un idéal ou une caricature de son effort. » Au début d'un article qu'il consacrait, en 1891, dans *la Gazette de Liége,* à Guillaume Charlier, qui venait d'obtenir la médaille d'or à l'exposition de Munich, le docteur François Henrijean, aujourd'hui professeur de thérapeutique à la faculté de médecine de l'Université de

Liége, reprenait cette appréciation du chroniqueur français pour tenter de fixer la physionomie du statuaire. Ayant en vain essayé d'appliquer ce critérium à son ami le sculpteur, le savant remarquait combien il faut se méfier de ces généralisations qui se prêtent à des éclosions de maximes et qui, comme les pensées d'albums, sont souvent pensées fausses. Et, se refusant à appliquer à Guillaume Charlier l'une ou l'autre des qualifications de Hugues le Roux, il esquissait à sa façon ce portrait du statuaire : « J'ai vu devant moi un personnage très simple, très correct, d'aspect aussi peu artiste que possible ; parlant très simplement de beaucoup de choses, modestement et avec souvent une grande érudition ; puis j'ai pensé, connaissant son œuvre, qu'il y a deux sortes d'artistes : les artistes d'âme et de cœur, les autres plus physiquement, pourrait-on dire. Charlier est, lui, simplement et grandement un artiste. Il n'a, dans son œuvre déjà considérable, ni thèse abstraite, ni déclamation inutile de philosophie. Il a pris dans la vie ce qui parlait à son âme et il l'a traduit en lui donnant cependant un caractère de généralisation qui fait que ses œuvres traduisent, malgré tout, plus que l'épisode dans lequel il a trouvé l'expression d'un sentiment général. Il n'est point besoin pour être poète de chanter des faits glorieux ou des épisodes tragiques, il ne faut pour être artiste que savoir regarder et traduire... C'est en 1887 que je fis la connaissance de l'artiste, dans un petit atelier aux environs de la gare Montparnasse. Je fus surpris de sa douceur et je m'attachai à lui. Je visitai quelques musées en sa compagnie et je compris alors quel homme j'avais devant moi. Il jugeait des œuvres avec une sûreté étonnante, simplement, sans déclamation, sans phrase,



Monument Gallait : les funérailles du peintre (Bronze).

avec une conviction profonde, une modération extraordinaire de termes, soulignant ses antipathies d'une phrase corrective, qui vous laissait toute latitude d'aimer ce qu'il repoussait, s'excusant de ne pas penser comme vous. En un mot, très ferme dans ses convictions et très tolérant pour celle des autres... La caractéristique du talent de Charlier est de s'inspirer de la nature toujours; il puise en elle l'émotion sincère, vraie qui enfante les chefs-d'œuvre. Il évite ces emballements de l'imagination qui créent ces œuvres compliquées souvent vides de pensée. C'est ce respect profond de la nature qui fait l'originalité du sculpteur; il ne recherche pas comme ses prédécesseurs le respect du morceau seul; chez lui tout, absolument tout, est nature... »

Cette affabilité de l'artiste, cette aménité de son caractère, cette simplicité franche de ses allures frappent tout de suite chez cet homme aux manières pondérées mais énergiques. C'est l'impression qu'eut le critique espagnol A. Garcia Llanso, quand, il y a une douzaine d'années, il fit la connaissance du maître à Barcelone : « Bien que nos relations furent brèves, notre entretien presque momentané, nous pûmes observer que les productions de Charlier sont l'expression fidèle de ses sentiments, la manifestation d'un esprit cultivé et délicat, d'un artiste aussi pensant que modeste, et que, malgré sa réputation artistique, il aspire simplement à interpréter ses pensées, sans s'occuper des appréciations, dans les tranquilles joies du foyer, de l'amitié et de la considération de ses amis. »

Beaucoup d'années avant, Lucien Solvay avait écrit ces lignes analogues : « A notre époque de puffisme, voici

— chose rare — un artiste, dans toute l'acception du mot, modeste, honnête et sérieux. Autour de lui, c'est la fièvre, le besoin de paraître, la lutte pour la vie dans ce qu'elle peut faire naître d'ingénieux et multiples expédients dans l'imagination féconde des strugleforlifers pour attirer à soi le public indifférent et distrait. Lui, sourd à tout ce tapage, impassible et ferme, passe. Il a foi en lui-même, il est tenace, et il sait où il va. Sur son front, dans ses yeux clairs, on lit la décision tranquille, l'entêtement heureux d'un esprit positif et droit, qui ne connaît point les « emballements » dangereux, les influenses perverses, les audaces, comme aussi les écarts d'une imagination surexcitée et impressionnable. Depuis le début de sa carrière de sculpteur, à peine commencée et déjà bien fournie, Charlier a suivi la même route, du même pas égal, vers un même point. Il n'a pas connu les gloires imprévues du hasard, les illusions, les découragements. Sa route était tracée, et il la parcourt, avec calme et persévérance, avançant toujours, n'ameutant point autour de lui les passants, ne criant pas de loin : « Attention ! attention ! j'arrive », comme tant d'autres qui restent en chemin, mais arrivant petit à petit sûrement... L'artiste ne cherche pas le bruit, il ne le provoque guère ; on parle peu de lui ; les commandes et les faveurs officielles ne vont guère le chercher... Et c'est un des plus personnels et c'est un des plus forts... »

Ce sculpteur qui ne compte plus ses succès est resté un travailleur acharné. Il est devant sa selle de bonne heure ; une grande blouse blanche, large, très échancrée, laisse tomber jusqu'à ses pieds de longs plis droits ; le masque de l'artiste est mobile ; une barbe en pointe, une

moustache touffue que l'âge a sillonnée de poils gris et blancs donne de la martialité à ce visage où se reflète la douceur des yeux d'un bleu un peu rompu... Ces yeux, quand on s'entretient avec le maître, on les sent se fixer sur soi, de toute l'attention de leur franchise. Il n'est pas d'homme moins distrait que Guillaume Charlier; esprit réfléchi et curieux, il est de ceux qui savent regarder, c'est-à-dire qui en observant un être, une chose, un spectacle n'en observent pas l'aspect apparent et tangible, mais en dégagent le sentiment et la signification, ce qui est en somme une des meilleures joies de la vie, à côté du travail et de l'affection des proches et des amis. Le cadre des familiers chez Charlier n'est pas nombreux; ainsi que tous les cœurs sensibles et généreux, il a connu beaucoup de désillusions. Comme il a souvent trouvé l'amertume au fond de la coupe de l'amitié, il se méfie des liaisons faciles, et il évite avec une adresse charmante les gens qui tentent de pénétrer avec une sorte d'effraction morale dans l'affection d'autrui. Il se contente du compagnonnage de quelques rares féaux, car il sait qu'à certain âge on ne se fait plus d'amis mais seulement des camarades, l'ami étant dans son essence le fruit d'une communion d'idées et de sentiment qui débute au temps de la jeunesse...

Cette conviction mélancolique, tous ceux qui n'ont pas mesuré leur tendresse se la sont faite; et en s'isolant de plus en plus tandis que vient la vieillesse, ils se consolent de la cruauté des hommes en augmentant la somme de leur sagesse et en réservant toute la place de leur cœur pour une sélection de fidèles... Mais les désillusions n'ont pas émoussé la sensibilité de Guillaume Charlier et ne l'ont pas rendu misantrophe; il garde en lui-même, dans un

coin caché, la gerbe noire des désenchantements, puisque nos tristesses importent peu au monde, à nos relations qui, au lieu d'y compatir, s'efforcent surtout de leur trouver de vils mobiles. Cette gerbe noire, Charlier n'en soulève le voile qu'aux heures de solitude et de recueillement, pour peser l'ingratitude du prochain et sonder les mystères des incompatibilités navrantes, tard reconnues !... Cet homme, malgré tout, et peut-être à cause de tout, aime la vie, s'y mêle, y participe de toute manière : Il œuvre afin de consacrer la majeure partie de son temps à l'exprimer; il voyage, il lit, il fréquente la société, sans pourtant se confier, sans se donner tout à fait, mais aussi sans orgueil, sans ce détachement ostensible que prennent les personnes ayant le mauvais goût de vouloir se montrer supérieures aux médiocres parmi lesquels elles se trouvent, ce qui est une manière spéciale d'être grossier...

Charlier aime la vie, et il aime la jeunesse. De préférence sa curiosité va aux manifestations artistiques de cette jeunesse; contrairement à l'habitude des artistes parvenus à la notoriété et à qui les heureuses fortunes des nouveaux venus portent un inexplicable ombrage — ces aînés-là ne comprennent pas qu'il est dans l'ordre des choses qu'ils devront un jour passer le flambeau à des successeurs — il suit sympathiquement l'activité des sculpteurs, des peintres de vingt ans; et, s'ils sont pauvres, il les encourage, il les protège discrètement, facilitant leurs études et leur travail, recommençant en leur faveur ce rôle de protecteur qu'avait tenu auprès de lui son inoublié ami Henri Van Cutsem. Il s'impatiente de pouvoir applaudir à l'achèvement favorable d'un travail, et



Monument du sergent De Bruyne : la renonciation de De Bruyne (Pierre blanche) 1901.

nul mieux que lui ne sait se réjouir du succès d'un jeune et contribuer à assurer sa réputation. Et en écrivant ceci nous songeons à tel passage d'une admirable lettre qu'Emile Verhaeren nous adressait il y aura bientôt dix-huit ans et où est exprimé le sentiment qui anime si largement Charlier. Le grand poète nous disait à propos d'une chronique que nous avions consacrée à un de ses livres récents dans une revue d'avant-garde : « Ce sont les jeunes qui doivent juger les aînés, c'est leur jugement ou leur enthousiasme seuls qui comptent. Le reste est quantité négligeable pour celui qui veut faire autre chose que ce que les autres ont fait... Et quand nous aurons fait tout notre devoir, aimons de belle ardeur ceux qui viendront après nous et souhaitons-leur la victoire, fût-ce sur nous-mêmes. »

Seuls les artistes originaux, puissants, sont capables d'exprimer de telles pensées. Ils savent bien que si, par la force même des choses, de plus jeunes les remplaceront un jour dans la lutte pour la Beauté, les hommages qu'ils auront eux-mêmes faits à celle-ci sont d'une nature si noble et d'une expression si vivante, qu'ils ne pourront périr et resteront comme autant de témoignages de la Foi d'adorateurs inspirés... Nous avons vu que ces témoignages, en ce qui concerne Guillaume Charlier, sont aussi nombreux que variés. Il est un domaine où nous n'avons pas encore pénétré à sa suite et où le sculpteur a mainte fois excellé : celui de la statuaire monumentale. Il n'avait que trente-sept ans quand il exécuta le monument du peintre Gallait, à Tournai, une ville qui est particulièrement riche en ouvrages du maître puisque sur la voie publique s'érigent aussi, au milieu des arbres

et des fleurs, le groupe des Aveugles et son monument à Bara. Sur un socle élevé se dresse la statue du romantique auteur des *Têtes coupées*. Effigie familière, simple, parlante, et qui n'a rien des portraits idéalisés et impersonnels qui peuplent les villes modernes d'une humanité figée et théâtrale. Le grand artiste est là, comme il était chez lui, en son atelier, vêtu d'un complet-veston, coiffé de sa calotte de velours, la palette au poing, la brosse à la main droite, dans l'attitude du peintre qui, interrompant son travail, se recule un peu pour juger de l'avancement de l'œuvre.

L'expression du visage, pensif et calme, s'accorde avec l'action du héros. C'est une image réaliste d'où la conviction d'un statuaire désireux d'atteindre à la vérité sans sacrifier le sentiment a su supprimer tout positivisme banal. Et l'on ne s'étonne point alors de l'exclamation de cet ouvrier tournaisien qui, au moment où tomba le voile couvrant la statue, s'écriait avec son accent plébéien, le jour de l'inauguration : « Ça, c'est notre Gallait ! » C'est lui, en effet, ressurgi dans le métal... Si le personnage est rendu de manière très vivante, Charlier n'a pas moins bien évoqué, dans les bas-reliefs ornant la base du monument, les principaux épisodes de son activité et de sa mort. C'est toute l'existence de Gallait résumée en des faits essentiels : Voici le jeune artiste félicité par ses anciens professeurs, après l'obtention de sa première médaille au Salon de Gand en 1833. Puis c'est le jubilé du maître, un demi-siècle plus tard ; le peuple de sa bonne ville acclame le peintre qui passe sérieux et ému... La mort est venue maintenant, et ce même peuple, qui naguère saluait, transporté et joyeux, le plus illustre de



Croquis pour le bas-relief du monument Gallait : Réception faite au lauréat du Concours de Rome.

ses concitoyens, conduit à présent, navré et taciturne, la dépouille du maître vénéré à sa dernière demeure.

Triptyque éloquent, d'une expression extrêmement claire et vivante et dont le modernisme aigu n'est point dû seulement à la vérité fidèle des costumes contemporains, mais à la mise en page originale, au relief vigoureux et à la facture nouvelle. Tout cela est enlevé de verve, comme des tableaux, ou plutôt comme de larges esquisses, à véhéments coups d'outils et de pouce, dans une glaise que l'artiste a pétrie avec une sorte d'impatience fiévreuse, comme s'il eut craint de ne pas réaliser assez vite les spectacles que le souvenir faisait réapparaître à sa vision. Ces trois bas-reliefs reproduisent avec un rare accent naturiste des scènes vécues, observées. Le mouvement collectif des foules, selon leurs gestes et selon leurs plans, y est rendu avec une grandeur magnifique et colorée dans une association de personnages qui ont cependant leur individualité, mais qu'on devine confondus dans le même sentiment ; et, de cet art, seul le Français Dalou offre une analogie dans son célèbre bas-relief de la Chambre des Députés montrant *Mirabeau répondant au marquis de Dreux-Brezé.* Dans les deux premières de ces pages d'airain passe comme un souffle d'enthousiasme, dans la troisième, qui clôt le livre de vie de cet homme noble et vaillant que fut Gallait, une tristesse emplit les cœurs tantôt pleins d'allégresse, et la lassitude a succédé aux transports gais ou frénétiques.

C'est là de la peinture, pardon, de la sculpture d'histoire, la seule sculpture d'histoire possible, admissible, puisque tout en éternisant les faits les plus marquants de l'existence et des funérailles d'un grand citoyen, en ses



Monument Bara. Ville de Tournai. 1903.

moindres détails elle évoquera le temps où l'œuvre a été conçue : Ce qui est événement aujourd'hui sera histoire demain... Et il y a quelque ironie dans ce fait d'un statuaire si réaliste glorifiant l'œuvre d'un peintre pour qui l'histoire était l'abstraction selon les dogmes traditionalistes et qui, au lieu de regarder autour de lui, chercha dans le passé les thèmes de ses créations... Il existe une singulière, une absolue contradiction entre les principes de l'art du maître glorifié et ceux du maître glorifiant... C'est de toute façon celui-ci qui s'avère le plus audacieux, car pour chanter le mort il n'a point pris d'exemple dans le patrimoine classique : il s'est écouté lui-même, il a une fois de plus accompli un acte de précurseur, il a bravement fait apparaître dans ses bas-reliefs des hommes pareils à ceux qui, à travers les temps, viendront les regarder et y retrouveront des ancêtres authentiques. Et ainsi leur compréhension de ces œuvres n'en sera que plus parfaite.

Il est dommage que dans l'ensemble du mémorial de granit les bas-reliefs soient insuffisamment mis en valeur. En les réalisant, Guillaume Charlier songeait moins aux parties dépendantes d'un édifice qu'à des morceaux détachés. Dans ce monument il y a un manque de solidarité : la sculpture fait un tout à part, comme l'architecte fait un autre tout, architecture originale et qui fut une des premières manifestations du talent chercheur, alors timide, de Victor Horta. Mais il nous semble que ce défaut, que nous rencontrerons plusieurs fois quand Guillaume Charlier collaborera avec un architecte, tient à un principe fondamental : Le tempérament délicat de l'artiste, la nature plutôt intime, fine de sa vision, toute sa tendance

vers une expression réaliste font qu'en général son talent ne s'accordera pas avec les conditions d'un édifice où les formes de la statuaire doivent épouser étroitement les lignes de l'architecture et créer ce que Daniel Ramée a appelé si judicieusement une « véritable musique de l'étendue ».

Nous ne trouvons pas non plus cet accord, ce « jeu harmonieux de proportions géométriques et de lignes variées décrivant des surfaces et des corps solides », dans le monument du sergent De Bruyne à Blankenberghe. La partie architecturale est ici d'une sécheresse de profils qui nuit fort à l'expression du groupe principal en bronze; celui-ci, par le fait qu'il associe dans un geste trop solennel de confiance affectueuse deux soldats aux manteaux assez durs de drapage, n'a point le rythme, la cadence de silhouette désirables. Cette absence de solidarité entre la masse architectonique et les sculptures est moins évidente en ce qui concerne les trois bas-reliefs de pierre blanche qui, à l'exception de la face antérieure, ornent les côtés du piédestal, aux angles terminés par des volutes traditionnelles. Ces bas-reliefs, sobres d'ordonnance et d'un accent plein de pathétique, représentent les scènes principales du drame héroïque de Kassongo ; le sergent De Bruyne, au bord de la rivière, refusant la liberté qui lui est offerte, pour ne pas abandonner le lieutenant Lippens, son chef malade et prisonnier des Arabes; la mort de l'officier et celle du sergent assassinés, presque au même instant et non loin l'un de l'autre, après le retour du sous-officier au camp des féroces esclavagistes.

Si ce monument n'est que relativement réussi, c'est le jury qu'il faut en rendre responsable ; dans son projet,

Guillaume Charlier avait placé sur le devant du socle, et précédant le groupe principal avec lequel sa masse s'associait dans une signification commune, une négresse — personnifiant la population indigène du Congo — enveloppant son fils dans les plis du drapeau étoilé. Le geste montrait que cette *mater* noire acceptait la protection de la Belgique en reconnaissant que le sacrifice fait de leur sang par tant de nos compatriotes pour sauver son pays de la barbarie avait été utile... Or, les jurés qui avaient décidé l'exécution de la maquette du statuaire ixellois exigèrent la suppression de ce groupe si parlant en sa claire allégorie et qui complétait éloquemment celui, plus réaliste, des deux compagnons d'armes. On peut dire que le monument fut ainsi presque découronné. Dépareillée, l'œuvre n'a plus la netteté de symbole que l'artiste avait voulu lui dispenser ; mais si le langage de son ensemble est à jamais compromis, on s'en consolera un peu en admirant comme il convient les parties réalisées, et notamment les bas-reliefs dont la composition rappelle la fougue, dont l'exécution rappelle la verve et la couleur des fameux bas-reliefs de Gallait.

On doit à Guillaume Charlier plusieurs autres monuments commémoratifs ou funéraires, d'habitude plus simples ; le mieux venu est le mausolée du peintre De Braekeleer au cimetière du Kiel, à Anvers, et où l'ornement floral d'une sorte de guirlande de bronze jetée sur une dalle de granit constitue toute la partie sculpturale : le coin supérieur d'un monolithe de grès bleu pyramidal est recouvert de verdure métallique ; à la face antérieure le lierre semble sortir de terre ; il rampe lourdement vers la surface plane de l'immense dalle où une gerbe de fleurs,

une couronne de feuillages se mêlent à une palette. Au milieu de cette brassée de corolles d'airain surgit une palme; à droite se détachent des chardons, et un ruban négligemment noué lie le tout. L'idée de ce monument est particulièrement originale et infiniment heureuse ; et le sentiment qui se dégage de sa sobre décoration, éloquente dans sa grande sobriété, est vraiment impressionnant.

L'œuvre la plus considérable, sinon la mieux menée, de Guillaume Charlier est celle qu'il édifia il y a quelque dix ans dans le square précédant la gare de Tournai, avec la collaboration de l'architecte Horta. Œuvre compliquée, trop compliquée peut-être, et qui, si elle atteste le talent personnel de deux maîtres bien modernes, éparpille trop, selon nous, son intérêt. Sur un large soubassement se superposent trois gradins supportant trois piédestaux, l'un très élancé, au centre, soutenant la statue de Bara, les deux autres, moins élevés, à droite et à gauche, servant de base à une figure de l'Histoire et à un groupe du Travail et de l'Etude. Derrière le piédestal où est érigée l'effigie de l'homme d'Etat, en surgit un autre, plus haut, et qui, cantonné de quatre colonnettes, est couronné d'une austère et placide figure de la Justice. Le sommet de la face antérieure de ce piédestal élégant s'arrondit en un arc gracieux sur l'ombre duquel se découpe la silhouette, un peu trapue peut-être, de Jules Bara, statue haute de trois mètres. Guillaume Charlier a représenté le ministre dans une pose familière, celle de l'orateur qui essaie de convaincre et qu'on écouterait avec attention. Il est en redingote. Celle-ci est ouverte, et le revers gauche, replié sur le bras, évite la sécheresse d'ordinaire inévitable que



Monument Bara : statue de la Justice (Granit).

crée la vaste surface carrée de l'étoffe alourdissante. L'avant-bras gauche, qui presse du coude le vêtement contre la hanche, est à peu près horizontal. La main mi-ouverte a cette pose simple que nous connaissions alors que, dans les dernières années de Bara, nous entendions l'illustre Tournaisien, du haut de la tribune de la presse, au Sénat.

La poitrine vaste et puissante est serrée dans le gilet; la ligne de celui-ci se continue par le pantalon, sobrement drapé et dont les plis choient sans pesanteur sur les souliers. Le bras droit est étendu vers le bas, un peu en arrière, dans un geste énergique qui semble souligner un argument ou une riposte. La main est ouverte, l'index infléchi. Le mouvement du bras droit s'accorde avec le mouvement du bras gauche dans une signification de noble volonté et de fière conviction. L'expression très réussie de la tête complète l'ensemble. Le visage, d'une ressemblance parlante, est tourné imperceptiblement à gauche. La bouche est plissée par cette bonhomie pleine d'humour et de finesse qui imprégnait ses discours d'un si vif sentiment et d'une irrésistible persuasion.

La Justice, dressée sur le motif du fond, paraît veiller sur Bara, ou l'inspirer toujours. Elle le domine de son attitude immuable et fatale. C'est une figure jeune, entièrement drapée, dont la robe est serrée à la taille par une ceinture qui fait jaillir les seins virginaux et marmoréens. La taille est très élancée, pour corriger l'effet de la perspective, car la figure s'aperçoit de très bas; elle s'exprime d'ailleurs par elle-même : Ce n'est point une figure conçue selon les caractères classiques, selon la règle conventionnelle. Elle n'a ni bandeau, ni balance. A peine

sa chevelure opulente s'orne-t-elle sur le front de quelques feuilles de laurier retenues par une étoile. C'est une Justice nouvelle, modeste, sans pompe éclatante, et par cela même plus significative, plus impressionnante. Les bras sont nus, la main du bras droit, horizontal, serre la poignée d'un glaive piqué obliquement dans la base ; la main gauche est fermée sur le genou ; les pieds également sont nus. Un ample manteau, retenu par une boucle sur la gorge, tombe sur le dos. Les pans sont ramenés sur le giron en plis longs et arrondis. Le masque est impassible. L'héroïne de pierre bleue semble totalement détachée des mobiles terrestres et n'écouter que la voix de sa conscience paisible, logique et impartiale. Le front est uni, sans rides, pareil à celui des hommes qui n'ont que des pensées pures et réfléchies. Cette figure est magistrale ; elle est traitée avec une sobriété de détails qui en fait une sculpture de caractère décoratif élevé.

Décrivons maintenant les deux groupes. Celui de droite est composé d'un artisan et d'un écolier, qui illustrent les lois libérales, les lois sur le travail et sur les bourses d'études qui, sur l'initiative ou avec la coopération de Jules Bara, ont contribué à l'émancipation des classes ouvrières. Un jeune carrier prend l'attitude du repos. La chemise est échancrée sur la poitrine nue. La culotte aux larges plis est serrée à la taille par le tablier de grosse toile, que le travailleur a relevé et glissé dans la ceinture pour faciliter les mouvements. Le tissu de la chemise bouffe un peu sur les hanches et l'abdomen. La main gauche est appuyée sur une pioche ; la main droite pend au côté, fatiguée par le rude labeur du jour. Le pantalon aussi est bouffant sous les genoux ; les mollets sont pris

dans des guêtres qui dessinent les muscles. Le genou gauche avance, la jambe droite se cambre.

La tête est sérieuse et sévère ; les arcades sourcilières sont saillantes, la mâchoire est solide et carrée, et les yeux se voilent d'une indéfinissable mélancolie. A la droite du carrier est assis un étudiant. Il appuie le bras droit sur le genou et tient en main un livre ouvert. Le front penché est posé dans la main gauche. Sous la paupière baissée vers la page on devine la réflexion et le raisonnement de l'esprit qui travaille et qui compare. Le visage est charmant et simple. Charlier a su tirer un excellent parti du costume moderne : veston et culotte longue. Mais il a évité l'aspect sec et peu plastique de ce vêtement en drapant les épaules et le dos dans un caban qui retombe jusque sur le sol. Ce groupe est grave et conscient ; le geste de Bara a l'air de le protéger.

Le socle gauche supporte l'Histoire : une femme puissante, austère et orgueilleuse, dont le buste est découvert ; l'Histoire ne s'accommode d'aucun voile, et devant les générations successives elle doit se dépouiller de tout ce qui la travestit et la modifie. Les chairs de ce beau corps sont travaillées de manière à donner la sensation de la vie. Cette gorge puissante et belle palpite et le sang coule à l'aise dans ces membres robustes, mais gardant une noble grâce féminine. Le dos est un morceau supérieurement modelé, et partout on sent le jeu aisé des muscles recouvrant un squelette solide et souple. La main gauche tient une tablette sur le genou ; la main droite écrit. La pose est naturelle, sans prétentieuse recherche de décor : le corps est de ceux qu'on dirait inspirés par l'harmonie parfaite des formes. Les pieds nus surgissent

du bas de la draperie jetée avec une jolie négligence sur les jambes. Attentive, la déesse prête l'oreille au discours que prononce Bara ; le visage tourné vers l'orateur fait jaillir les tendons du cou ; et les attaches des épaules démontrent qu'une fois de plus Guillaume Charlier a joint dans cette statue au sentiment personnel l'expérience d'un statuaire qui sait « construire » une figure et qui renonce à l'« escamotage » dont se rendent coupables tant d'artistes craignant la difficulté. Deux nattes de cheveux abondants s'écroulent sur le dos de l'héroïne. Magistralement, toute la partie supérieure du corps surgit de la draperie, que la déesse a l'air de vouloir rejeter, pour nous apparaître dans l'appareil virginal et prestigieux de la Vérité elle-même.

La dispersion des différents motifs sculpturaux que l'on peut regretter dans ce monument énorme, dispersion qui compromet l'impression, car, en le découvrant, l'œil, sollicité de plusieurs côtés à la fois, n'en dégage que lentement la signification d'ensemble, Guillaume Charlier a su l'éviter dans son mémorial au peintre Théo Verstraete, placé depuis cinq ans au milieu du parc public, à Anvers. Cette œuvre là est de celles qui, par leur audace de présentation et leur originalité plastique, appellent l'attention sur un artiste et ajoutent à sa renommée. Le mausolée (c'est un monument mortuaire, puisque, en principe, il devait surmonter la tombe du grand paysagiste au cimetière du Kiel), en effet, frappe tout d'abord par sa conception nouvelle, car il ne rappelle pas d'ouvrage analogue dans ce domaine infini, antique et merveilleux de la sculpture funéraire.

C'est une masse de pierre bleue, haute d'environ



Monument du peintre Théodore Verstraete (Pierre bleue). Parc d'Anvers 1907.

quatre mètres et large de deux. A gauche, à la surface de ce monolithe de quinze mille kilogrammes, une figure de femme est taillée en léger relief. Elle est drapée dans une gaze transparente qui adoucit, imprécise, aristocratise, dirions-nous volontiers, les formes de son être élégant et gracieux, lequel semble vouloir sortir de cette matière où il est emprisonné. Elle représente le pays de dilection du célèbre paysagiste, celui qui lui fournit les sujets et l'ambiance de ses toiles les plus prestigieuses, à l'heure et à la saison qui s'harmonisaient le mieux avec son sentiment poétique : la Campine hivernale, la Campine endormie. La tête, fléchie en arrière, n'est point voilée ; les paupières sont baissées. Le bras gauche est ramené le long du corps, tandis que le bras droit est étendu au-dessus du centre de cette espèce de stèle gigantesque où, vision suggestive, apparaît comme une conception à l'instant réalisée, la scène vécue et impressionnante dont Théo Verstraete tira le motif d'un de ses plus troublants chefs-d'œuvre : *La veillée d'un mort en Campine.*

La transposition lapidaire de cette composition fameuse sépare de la figure féminine une deuxième figure et qui est la principale, celle de l'artiste lui-même, debout à gauche, le regard soucieux et songeur perdu dans cet horizon où surgit son inspiration sous l'égide de ce que nous serions tenté d'appeler sa bonne fée patriale. La personne solide et trapue du peintre, coiffé d'un chapeau de feutre bosselé, est vêtue d'un ample veston, d'une culotte bouffant un peu sur les jambes nerveuses et musclées prises dans des guêtres de cuir. La main gauche tient la palette : la masse de cette dernière se perd avec la masse de pierre bleue de laquelle la statue du maître se

détache totalement, tandis que la main droite, un moment inactive et lasse, pend le long de la cuisse. Cela afin de laisser à l'esprit du paysagiste le loisir de la réflexion, du raisonnement engendré soudain par le charme d'un spectacle qui le séduit, le trouble et va alimenter la matérialisation de son génie.

On dirait que Verstraete vient de reculer d'un pas pour contempler dans son total pittoresque une scène dont il tirera une interprétation émotionnante. Cette figure familière et vivante de l'artiste dressée là devant le spectateur, comme un portrait évoquant et sa mentalité délicate et son labeur incessant, rappellera avec intensité, à ceux qui l'ont connue, la physionomie typique de l'artiste immortel : et aux générations futures elle évoquera avec une précision intense et pénétrée la forme terrestre et périssable d'un grand peintre dont les ouvrages ne périront pas, puisqu'ils sont de ceux que la vérité subjective a engendrés et imprégnés du sentiment de l'univers tangible.

Il fallait beaucoup d'audace pour entreprendre l'exécution d'un monument où l'on trouve des éléments esthétiques d'une essence si diverse, voire si opposée. Accorder l'expression ténue, subtile de cette figure féminine, idéale et alanguie, à l'expression vivace et ferme de la figure masculine positive, c'était là une difficulté qui à beaucoup d'autres qu'à Guillaume Charlier eut paru insurmontable. L'une image est vaporeuse, suggérée, estompée, presque fuyante ; l'autre est altière, solide, puissante et authentique ; celle-ci respire la vie, celle-là respire le rêve. La première est de l'empire de l'idéalisme, la deuxième appartient au domaine de la vérité. Enfin, il

il y a entre elles deux la distance qui sépare l'allégorie de la nature, le symbole de la réalité. Pour marier ces deux éléments, le statuaire n'a pas eu recours à un stratagème quelconque : il a fait appel à la simple et intuitive logique et il les a mariés en représentant dans sa composition plastique ce que l'un de ces éléments engendre et ce à quoi l'autre obéit, ce que l'un offre et ce que l'autre saisit : l'Inspiration, l'inspiration qui naît de l'accord intime du rêve et de la volonté et qui se matérialise au feu ardent du génie plastique.

L'association de ces deux éléments en question dans le mausolée qui commémorera l'action picturale de Théodore Verstraete est le trait principal, fondamental de cette œuvre du tendre maître de *la Prière* du musée de Bruxelles. Mais ce qu'il ne faut pas moins admirer, c'est l'ensemble imposant et grave de son monument, dont la facture est si parfaitement conforme à l'expression, à l'esprit des diverses parties : délicate, suave, engrisaillée, nullement appuyée dans la charmeuse figure en bas-relief; ferme, énergique, colorée, dans la statue du bon paysagiste, qui revit là et nous laisse deviner son adoration pour la farouche nature de sa chère province préférée. Le modelé des étoffes est souple, arrondi, suit le sens de la matière et du pli, accuse la forme sans lourdeur ; la lumière s'y pose, y glisse sans s'y accrocher, et par conséquent évite la pesanteur et la dureté.

La rude enveloppe du granit brut et fruste encadre magnifiquement, sobrement cette scène qui nous parle et proclame la conviction émue et sincère de celui qu'on peut considérer comme l'un des plus purs recréateurs du paysage peint. Le monument réalisé par Guillaume

Charlier est tel que le peintre glorifié si affectueusement par un de ses fidèles amis l'eut lui-même aimé s'il avait pu le connaître. Et c'est là le plus sincère éloge que l'on puisse faire d'un ouvrage tout à fait digne du statuaire qui signa tant de travaux remarquables à des titres divers.

Sa dernière conception célèbre aussi le souvenir d'un ami, de l'ami essentiel : Henri Van Cutsem. Réalisée dans le bleu granit hennuyer, elle ornera la façade du nouveau musée de Tournai, dont la munificence posthume du grand mécène permettra à Victor Horta de construire un édifice de caractère impressionnant. L'affection fidèle et reconnaissante du sculpteur lui a inspiré une des œuvres les plus expressives qu'il ait réalisées, et certes la plus poétique. Ce fut Henri Van Cutsem qui acheta à Charlier sa première production : et sa création la plus récente est la glorification de l'action généreuse et noble de l'homme qui fut son protecteur et le compagnon de sa vie... Et il était logique et équitable que son nom fût inscrit aux premières et à la dernière pages de cette étude.

BIBLIOGRAPHIE

A. Garcia Llanso : *Guillermo Charlier,* dans *la Ilustracion Artistica* de Barcelone, n° 1025. 19 août 1901.

Georges Verdavainne : *Guillaume Charlier,* 1897.

Paul Schumann : *Bildwerke von Guillaume Charlier.* Dans l'*Illustrirte Zeitung* de Leipzig, n° 3031. 1er avril 1901.

Paul Schumann : *Belgische Bildhauer der Gegenwart.* Dans *Die Kunst für alle* de Munich. Novembre-décembre 1906.

Lucien Solvay : *Guillaume Charlier.* Dans *Caprice-Revue.* 1889.

Louis de Taye : *Les Artistes Belges Contemporains.*

Sander Pierron : *Portraits d'Artistes.* 1905.

RÉCOMPENSES

1882 Grand Prix de Rome.

1885 Mention honorable, Salon de Paris.

1886 Mention honorable, Salon de Paris.

1887 Troisième médaille d'or, Salon de Paris.

1887 Groupe de *la Prière* acquis par le Musée de Bruxelles.

1889 Première médaille d'or, Exposition Universelle de Paris.

1889 Première médaille d'or, Exposition de Cologne.

1891 Deuxième médaille d'or, Exposition de Munich.

1891 Deuxième médaille d'or, Exposition de Berlin.

1893 Première médaille d'or, Exposition de Munich.

1894 Première médaille, Exposition de Barcelone. Le plâtre de *la Prière* acquis pour le Musée de Barcelone.
Nommé chevalier de l'ordre de Léopold.

1896 Première grande médaille d'or, Exposition de Barcelone. Le plâtre du groupe *Inquiétude maternelle* vendu au Musée de Barcelone.

1897 Deuxième médaille d'or, Exposition de Dresde. Vendu le plâtre de l'*Inquiétude maternelle* pour le Musée.

1901 Première médaille d'or, Exposition de Dresde. Vendu le plâtre de la *Pauvresse berçant son enfant* pour le Musée.
Nommé chevalier de l'ordre de la Couronne.

1907 Diplôme d'honneur, Exposition de Bordeaux.

CATALOGUE DE L'ŒUVRE DE GUILLAUME CHARLIER

1879 Buste du bourgmestre Anspach, marbre. Hôtel de ville de Bruxelles.

1880 *Houilleuse,* plâtre. Appartient à M. Gillieaux, à Châtelet.

Buste du statuaire Kessels. Exécuté pour la fête du Cercle Artistique de Bruxelles.

1881 *Scène du déluge,* bronze. Collection Henri Van Cutsem, Bruxelles.

Portrait du peintre Guillaume Van Strijdonck.

Portrait de Mlle Laure Van Cutsem, marbre.

1882 *Meunier,* bronze. Square du Petit Sablon à Bruxelles.

Les envoyés du Sénat devant Cinna, concours de Rome. Académie des Beaux-arts d'Anvers.

Portrait de Mme Claire Van Cutsem, marbre. Collection H. Van Cutsem.

Portrait de Henri Van Cutsem, bronze.

Portrait de ma mère, bas-relief.

1883 *Romaine,* bas-relief, marbre. Appartient à M. Sander Pierron.

Sotto la Madona.

Romain, buste bronze. Collection Henri Van Cutsem.

1884 *Daphnis,* statue plâtre.

Portrait du graveur Adrien de Witte, plâtre. Appartient à M. de Witte.

1885 *Gamin,* buste bronze. Collection H. Van Cutsem.

Portrait de Mme H. Van Cutsem, buste marbre. Collection H. Van Cutsem.

Semeur du mal. Musée de Tournai.

Jeune garçon, buste bronze.

Portrait de Mme Guerber. Appartient à l'architecte Guerber, Paris.

1885 *Vieux pêcheur,* buste bronze. Collection Van Cutsem.
1886 *Prière,* groupe marbre. Musée Royal de Bruxelles.
Gladiateur, buste plâtre.
Lina, buste marbre. Appartient à M. Georges Verdavainne.
Massacre des Innocents, bronze. Collection Van Cutsem.
Mitje Dow, buste bronze. Collection Van Cutsem.
Stefque, buste.
Printemps, bas-relief marbre. Appartient à M. et Mme Jacquet.
Wandelaer, statuette marbre. Collection Van Cutsem.
1887 *L'aïeule,* groupe plâtre.
Reegoets, buste de pêcheur, bronze. Collection Van Cutsem.
Portrait de Albert Solvay, marbre. Appartient à M. Lucien Solvay.
Jeune mère berçant son enfant, groupe marbre. Appartient à M. Damiens, Bruxelles.
Dîme de pêche, figure bronze. Appartient à M. et Mme Mottard.
1888 *Japonaise,* buste marbre. Appartient à M. le conseiller Max.
Inquiétude maternelle, groupe marbre. Collection H. Van Cutsem.
Deux statues décoratives en pierre, façade latérale de l'Hôtel de Ville de Bruxelles.
1889 *Souvenir,* figure à mi-corps, bronze.
Portrait du conseiller Charles Maus. Appartient à M. Octave Maus.
Monument des Pêcheurs, statue et bas-reliefs bronze. Collection Van Cutsem.
Portrait de l'ingénieur Henri Maus, buste bronze.
1890 *Sortie du port,* bas-relief bronze. Collection Van Cutsem.
Portrait de Germaine Henrijean, buste marbre. Appartient au docteur Henrijean, à Liége.
Dindon, bronze.
1891 *Monument Gallait.* Appartient à la Ville de Tournai.
Portait du peintre Legendre. Musée de Tournai.
Jeune fille de Blankenberghe, plâtre.
1892 *Misère !!* Groupe marbre.

1892 *Porteur d'eau palermitain,* statuette marbre. Collection Van Cutsem.
Portrait de Jean Rousseau, ancien directeur des Beaux-Arts. Musées du Cinquantenaire à Bruxelles.
Portrait de l'échevin Delwart. Appartient à la ville de Tournai.
Mendiant à l'estacade, figure bronze. Collection Van Cutsem.
1893 Portrait du professeur de Senarclens, buste bronze.
Portrait de Mme de Diest, buste marbre.
La Croix, groupe bronze. Agence Havas, Berlin.
L'Art, statue pierre. A la Bibliothèque royale, Bruxelles.
La Poésie, statue pierre. A la Bibliothèque royale, Bruxelles.
Aveugle, figure marbre. Collection H. Van Cutsem.
Portrait de Henri Van den Bulcke. A Mme A. Van den Bulcke.
Portraits d'amis, bas-relief plâtre. Collection Van Cutsem.
Jeune fille bavaroise, buste marbre. Collection Van Cutsem.
1894 Tombeau de Mme Jan Stobbaerts, à Schaerbeek.
Femme bavaroise, buste marbre. Collection Van Cutsem.
Portrait de Mme Hoorickx, bronze. Appartient à M. Hoorickx.
Tombeau de Henri de Braekeleer. Cimetière du Kiel, à Anvers.
Portrait de Mlle de Burlet, buste marbre.
Pêcheurs halant leur barque, bas-relief plâtre.
1895 S. M. la Reine Marie Henriette de Belgique, buste bronze. Appartient à la ville de Spa.
Le chêne, groupe bronze. Jardin botanique de Bruxelles.
L'Eucharistie, socle en bois. Collection Van Cutsem.
En prière, bronze. Appartient à M. Alphonse Van den Bulcke.
Portrait d'Antoine Struys. Appartient à M. Alexandre Struys.
1896 *Anxiété,* marbre. Appartient à M. Damiens.
Portrait de Laure Verdavainne. Appartient à M. Georges Verdavainne.
Veuve bavaroise, buste marbre. Musée du Luxembourg, Paris.
Roctier, figure bronze.
Portrait de Mme Agniez mère.
1897 Portrait de Victor Boch, buste marbre. Appartient à M. V. Boch.
Saint Jean, statuette bronze. Musée de Dresde.

1897 *Sortie de l'église,* groupe plâtre.
Portrait du peintre Taco Mesdag. Musée de Groeningue.
Portrait de Mlle Claire Vergote, buste marbre.
Portrait du Procureur général Verdussen. Palais de Justice de Bruxelles.
1898 Portrait du Comte de Villegas, bronze.
Panda, buste bronze. Appartient à M. Alphonse Van den Bulcke.
1899 *Douleur maternelle,* groupe plâtre.
Charlotte Pion, buste plâtre. Appartient à M. Louis Pion.
Portrait d'Adolphe Delmée, buste. Appartient à la ville de Tournai.
Portrait de Jean Damiens, buste d'enfant, marbre. Appartient à M. et Mme Mersman.
Sollicitude, groupe marbre. Collection Van Cutsem.
Portrait de Adolphe Delhaize, buste marbre. Appartient à Mme A. Delhaize.
1900 *Le pilote,* figure plâtre.
Portrait de H. Van Cutsem, buste marbre. Coll. Van Cutsem.
Tendresse maternelle (Veuve), plâtre.
1901 Tombeau Visart de Bocarmé. Cimetière de Bruges.
Monument De Bruyne. Appartient à la ville de Blankenberghe.
Fatma, figurine bronze. App. à M. Léonce Bénédite, Paris.
Sollicitude, groupe marbre. Fragment de la *Sortie de l'Église.* Collection H. Van Cutsem.
Les carriers, groupe bronze.
1902 *Christ consolateur,* groupe argent et marbre.
Idylle, groupe marbre.
La famille, groupe marbre.
1903 Portrait de Mme Coppée, buste marbre. Appartient au baron Evence Coppée.
Portrait de Georgette Verdavainne. Appartient à M. Georges Verdavainne.
Monument Bara. Appartient à la ville de Tournai.
Plaquette commémorative de l'inauguration de monument Bara.

1904 Portrait du docteur Henrijean, buste marbre. Appartient au Dr F. Henrijean.

Portrait de Françoise Henrijean, bas-relief. Appartient au Dr F. Henrijean.

Portrait de l'ingénieur Hubert. Appartient à M. H. Hubert.

Emile Agniez, plaquette bronze.

Pêcheur, buste bronze. Appartient à M. et Mme Davaux.

Ma femme, statuette marbre.

Portrait du professeur Dufief, bas-relief bronze.

Portrait de M. Depaire, buste marbre.

Résignation, statue plâtre.

Portrait de Jan Stobbaerts, buste plâtre. Appartient au peintre J. Stobbaerts.

1906 *Les Aveugles,* groupe bronze. Appartient à la ville de Tournai.

Printemps, buste en marbre de Saint-Rémy.

1907 Monument Théod. Verstraete. Appartient à la ville d'Anvers.

Coup de collier, groupe en pierre bleue.

1908 *Loup de mer,* buste marbre.

1909 Portrait du major Lebrun, buste bronze.

Portrait du commandant Koller, buste bronze.

Portrait de Martha Franck, buste marbre. Appartient à M. et Mme Ch. Franck.

TABLE DES ILLUSTRATIONS DANS LE TEXTE

TABLE DES PLANCHES HORS-TEXTE

TABLE DES MATIÈRES

Page



